This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

FINE ARTS LIBRARY
FL 4IDL 6

FA5118.1

TRANSFERRED TO
E ARTS LIBRARY

Harvard College Library

FROM

By Exchange

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FA 51'8.1

Nanni di Antonio di Banco.

Aus der Entwicklung der Skulptur von Florenz.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

vorgelegt von

Gerhard Pachaly.

Heidelberg.

Buchdruckerei von Karl Rössler.

1907.

Digitized by Google

FA 5118.1

Harvard College Library
SEP 29 1903
From the University

Digitized by Google

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung 1

I. Teil: Biographisches über die Familie der Banchi.

Maso di Banco 1

Antonio di Banco.

Seine Lebensdaten 2

Seine Tätigkeit 4

Nanni di Antonio di Banco.

Quellen über diesen 8

Seine Lebensdaten 8

Seine Tätigkeit 10

II. Teil: Grundzüge der Entwicklung der Florentiner Skulptur bis Nanni.

Blütezeit.

Giotto 17

Andrea Pisano 18

Orcagna 19

Verfallzeit.

Nino Pisano 21

Campanile-Statuen 21

Loggetta del Bigallo 22

Uebergang zur Frührenaissance.

Niccolo d'Arrezzo 23

Orsanmichele-Statuen (vor 1406).

S. Lucas 24

S. Giovanni Evangelista 25

Madonna della Rosa 26

Seitliche Domportale.

Porta della Canonica (Piero di Giovanni Tedesco) 28

Digitized by Google

Seite

III. Teil: Stilistische Analyse der Werke Nannis.
Unselbständig: Einfassung der Porta della Mandorla 32
Selbständige Arbeiten.
Statuen:
Orsanmichele-Statuen mit ihren Tabernakeln . 38
S. Filippo 41
Quattro Santi 42
S. Eligius 48
Der Evangelist S. Lucas für die Domfassade . 51
Chronologie sämtlicher Statuen 53
Zweifelhafte Statuen:
S. Jacopo 55
S. Pietro 55
Reliefs:
Die Giebelfiguren der Orsanmichele-Nischen . 57
Die Sockelreliefs derselben:
zum S. Filippo 59
zu den Quattro Santi 60
zum S. Eligius 61
Das Giebelrelief der Porta della Mandorla . 64
Vergleich derselben mit dem Tabernakel Orcagnas 66
Schluss 70

Digitized by Google

Die Wende vom Trecento zum Quattrocento hat von jeher in besonderem Masse das Interesse erregt, denn sie war der Schauplatz des grossen Ringens, durch das sich die Kunst von hergebrachten Formen befreite. Die treibende Kraft in diesem Entwicklungskampfe war neben der Antike die fortschreitende Eroberung der sinnfälligen Welt. Jedem Gebiete der Kunst erstehen hervorragende Meister, die in dem neuen Geiste arbeiten; so der Architektur Brunelleschi, der Skulptur Donatello und Ghiberti, der Malerei Masaccio. Diese Heroen der Zeit sind jedoch nicht voraussetzungslos. Das Verständnis für ihr Werden vermitteln die Meister, welche ein minderes Talent oder ein widriges Schicksal nicht zu den höchsten Zielen künstlerischen Strebens gelangen liess; zu diesen gehört der Florentiner Bildhauer Giovanni (Nanni) di Antonio di Banco, dessen Leben und Wirken im Folgenden behandelt werden soll.

Der Name Banco tritt zuerst in der Matrikel der medici e speziali 1320—53 und der der Lucasgilde 1346 auf, und zwar wird in diesen ein Maso di Banco genannt [1]). Aus der Zugehörigkeit zur Lucasgilde lässt sich schliessen, dass er Maler war; sonst ist nichts über ihn bekannt. Ghiberti, der Anonymus Maglia-

1) Frey, Il Codice Magliabechiano pag. 245.

Digitized by Google

bechianus und Vasari nennen einen Schüler Giottos, den Maler Maso ohne weiteren Zusatz. Ob dieser mit dem Maso di Banco der zitierten Matrikeln identisch ist, muss bei der Häufigkeit des Namens Maso (Tommaso) zweifelhaft erscheinen. Hängt Maso di Banco mit Nanni und seinem Vater Antonio di Banco zusammen? Der Zeit nach könnte er der Vater Antonios sein, und da der Name Banco sonst in der Florentiner Geschichte nicht begegnet, spricht die Wahrscheinlichkeit für eine verwandschaftliche Beziehung der beiden, aber irgendwelche festen Anhaltspunkte sind nicht vorhanden.

Ausführlichere Nachrichten existieren über Antonio di Banco Falchi. Er stammt aus dem Kirchspiel San Ambrogio in Florenz und war zünftiger Steinmetz. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, doch lässt es sich ungefähr feststellen: Nach der ältesten, bekannten Urkunde, die seinen Namen enthält, der Matrikel der maestri di pietra e legname [1]) wurde er am 30. Oktober 1372 Florentiner Zeitrechnung (gleich 1373 moderner Rechnung [2])) von Neuem vereidigt; also gehörte er der Zunft schon vorher an, und da er vor seiner Aufnahme ein gewisses Mass von Können erlangt haben muss, mag er etwa um die Mitte des Trecento geboren sein. In den Zahlungsbefehlen der Opera del Duomo vom 31. Dezember 1407 [3]) und vom 12. Januar 1408 [4]) wird Antonio als lastraiuolo, Steinplattensetzer, bezeichnet; dies berechtigt aber kaum zu dem Schluss, dass er als einfacher Arbeiter begonnen

1) Semper, Donatello pag. 298.

2) In Zukunft sind die Urkunden stets mit dem Originaldatum Florentiner Zeitrechnung zitiert und das Jahr der modernen Rechnung in Klammern beigesetzt, soweit wichtig.

3) Guasti, Santa Maria del Fiore pag. 304.

4) Semper, Donatello pag. 299.

Digitized by Google

hat[1]), denn diese Bezeichnung wurde auch Nanni noch beigelegt, als er schon ein angesehener Bildhauer war.[2]) Er fing offenbar als Steinmetz an der Florentiner Dombauhütte an und stieg vermöge seiner Begabung und Geschicklichkeit im Range, bis er im Jahre 1414[3]) Leiter oder Capomaestro der Hütte wurde. Das war in Florenz zu jener Zeit die gewöhnliche Laufbahn als Bildhauer, auch Donatello fing so an, erwies sich doch die Dombauhütte als die hohe Schule der Skulptur. Die Stellung als Caputmagister nahm Antonio vom 1. Januar 1414 bis zum 22. Mai 1415 ein und bezog dafür ein Gehalt von vierterjährlich 24 Gulden.[4]) Er starb auf einer Fahrt, die er im Auftrage[5]) der Opera nach einem der Bauhütte gehörigen Walde zusammen mit einigen Gefährten unternommen. Sein Leichnam wurde auf Kosten der Opera nach Florenz zurückgeschafft und bestattet. Der Auftrag zu dieser Dienst-

---

1) Semper, Donatello pag. 56.

2) Opera d. D. 28. Juni 1418, Semper, Donatello pag. 300.

3) Guasti, S. Maria d. Fiore pag. 314, N. 471. Diese und weitere von Guasti oder Semper bereits publizierte Urkunden habe ich mit den Excerpten verglichen, die sich Herr Prof. Dr. Frey in den Jahren 1882—85 im Domarchiv zu Florenz gemacht hat, und die er mir liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte, wofür ich ihm zu grossem Danke verpflichtet bin. Soweit sich Abweichungen vorfanden, wird dies durch eine Anmerkung konstatiert. Bisher nicht veröffentlichte Urkunden werden inhaltlich oder verbotenus zitiert mit dem Zusatz: Frey, Excerpte.

4) Op. d. D. 2. April 1414. Gehaltszahlung an Antonio di Banco 24 flor. für die Zeit vom 1. Jan. bis 31. März.
Op. d. D. 19. Juni 1414 Desgl. für April, Mai, Juni.
Op. d. D. 27. März 1415 Desgl. für Jan., Febr., März.
Op. d. D. 3. Juni 1415 Desgl. für 1 Monat 22 Tage.
Belege über die Gehaltszahlungen für die Zeit vom 1. Juli bis 31. Dez. 1414 fehlen. (Frey, Excerpte).

5) Op. d. D. 3. Juni 1415, Guasti, S. Maria d. Fiore pag. 315, N. 472.

Digitized by Google

reise erfolgte am 15. Mai 1415[1]), am 3. Juni erhalten die Begleiter Antonios bereits ihre Unkosten für diese Fahrt ersetzt, also ist Antonio in der zweiten Hälfte des Mai 1415 gestorben und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach am 23. des Monats, da sein Gehalt als Capomaestro bis zum 22. Mai berechnet wird.

Aus den Urkunden der Bauhütte ergibt sich folgendes Bild von der Tätigkeit Antonios. In den Jahren 1394 bis 1407 liefert er kleinere Steinmetzarbeiten, Kornischen etc. für den Dom, die aber nicht näher präzisiert werden. Zahlungsbelege darüber existieren vom 14. Dez. 1394[2]), 19. Jan. und 9.[3]) Dez. 1395[2]), 21. Dez. 1397[4]), 1. April[2]) und 27. Aug. 1398[4]), 26. Febr. 1406 (1407)[2]) und vom 8. Juni 1407[5]). Am 2. Juni 1407 nimmt Antonio an einer Kommision teil; deren Zweck wird in der Urkunde nicht angegeben.

Eine Anzahl weiterer Urkunden gehören ihrem Inhalte nach zusammen und beziehen sich auf Arbeiten Antonios am zweiten nördlichen Domportal (della Mandorla). Die Laibungen dieses Portals sind durch verschiedenartige Architekturglieder reich verziert. Diese Arbeit hatte Niccolò di Piero de Lamberti aus Arezzo, ein viel beschäftigter Florentiner Bildhauer in der Zeit um 1400, zusammen mit Antonio und Nanni di Banco auszuführen. Antonios Teilnahme wird durch folgende Dokumente belegt: Am 5. Oktober 1406[6]) erhält er allein Bezahlung für Arbeiten an der Porta della Mandorla;

1) Guasti, S. Maria d. Fiore pag. 315, Fussnote.
2) Semper, Donatello pag. 298.
3) oder 8. Dez., (Frey, Excerpte).
4) Zahlung an Antonio d. B. für beccatelli. (Frei, Excerpte),
5) Zahlung an Ant. d. B .für eine ausgeführte Arbeit. (Frey, Excerpte).
6) Frei, Excerpte.

Digitized by Google

der Gegenstand der Arbeiten ist nicht angegeben. Vielleicht handelt es sich zunächst um die Vorbereitungen. Bereits die folgende Urkunde vom 31. Dezember 1407[1]) bringt Details: Antonio und Nanni werden bezahlt

für: Kornischen mit Blattschmuck, Ornamentstreifen mit abgegrenzten Feldern, in denen sich Engel mit Schriftbändern in der Hand befinden, und deren Zwischenräume durch Blattwerk mit Figuren ausgefüllt werden,

und ornamentierte gedrehte Säulchen in verschiedenen Mustern.

Für diese Skulpturen empfangen Vater und Sohn am 12. Jan. 1408 (1409)[2]) wieder eine Zahlung, am 3.[3]) Febr. 1409 (1410)[4]) erfolgt an Antonio allein die Restzahlung.

Am 23. Jan. 1408 (1409)[5]) erhält Antonio zusammen mit Nanni eine lebensgrosse Statue des Propheten Jesaias aus Marmor in Auftrag. Bezahlt wird diese Statue am 15. Dez. 1408 (1409)[6]) an Antonio; im Zahlungsbeleg heisst es: für die von seinem Sohn gearbeitete Statue. Nanni ist also der ausführende Künstler aber in Abhängigkeit von seinem Vater, der im Auftrage

---

1) Semper, Donatello pag. 299, N. 9.

2) Semper, Donatello pag. 299, N. 10.

3) Oder 4. Febr. Frey, Ecerpte.

4) Semper, Donatello pag. 300 N. 13.

5) Deliberaverunt quod fiat unam figuram nomine Ysaie profete marmi longitudinis brachiorum trium et quarti unius manu Antonii Banchi et Johannis eius filii pro pretio quod videbitur et placebit supradectis operariis vel suorum successorum (sic!). (Frey, Excerpte).

6) Antonio Banchi lastraiuolo pro pretio figure marmore facte per Johannem eius filium in totum florenos 85 auri. (Frey, Excerpte).

Digitized by Google

mitgenannt ist und die Bezahlung empfängt. Diese Statue wird noch in einer Urkunde vom 20. Febr. 1408 (1409)[1]) erwähnt: Donatello soll den Prophet David arbeiten unter denselben Bedingungen, die vorher mit Nanni für einen Prophet vereinbart worden waren. Sonst ist nichts von der Statue bekannt, sie ist verschollen oder zu Grunde gegangen.

Aus Antonios Tätigkeit sind ferner einige unbedeutende Leistungen für die Dombauhütte überliefert. So hat er den Steinfussboden von Santa Reparata zu verdingen[2]) und eine Regentraufe aus Stein für die eine Domtribüne zu liefern[2]). Dann hat er eine Holzlieferung, vielleicht ein Baugerüst zusammen mit seinem Sohn und Gehilfen zu besorgen[3]), ein andermal 25 Wagenlasten Steine für die Opera zu beschaffen[4]). Weiter verbürgt er sich einmal der Bauhütte für eine Mamorlieferung von 50000 Pfund[5]). In seiner Eigenschaft als Capomaestro nimmt er an einer Beratung über den

---

1) Guasti, S. Maria d. Fiore pag. 305, N. 445.

2) Op. d. D. 31. Aug. 1407, Antonio di Banco a di 20 d'âghosto per bracchios 204½ di pietra di macigno per loghare lo mattonato de la chiesa di Santa Liperata per sold. 8 il bracchio monta — lib. 80 sold. 8. den. 8.

a lui per bracchios 89½ di pietra choncie adoccie per gittare l'aqua de la tribuna per sold. 20 il bracchio . . . . 88 di piccioli monta in tute queste due partite libr. 168 sold. 8 den. 8 di piccioli de quali nae (= n'ha) avuti libr. ciento in presto resta avere libr. 68 sold. 8 den. 8. (Frey, Excerpte).

3) Semper, Donatello pag. 299, N. 8: Op. d. D. 13. Sept. 1407.

4) Op. d. D. 3. Juli 1409, Antonio Banchi lastraiuolo pro 25 cateractis ad sold. 11 pro quolibet et 30 petiis lapidum ad sold. 3½ bracchio quodvis et pro duobus aliis lapidibus brac. 3½ libr. 15 sold. 6. (Frey, Excerpte).

5) Op. d. D. 3. Sept. 1412, Antonius Banchi lastraiuolus est fideiussor für einen Maffiolus Johannis habitator a Carraria für eine Lieferung von 50 miliaria liberarum de marmo. (Frey, Excerpte).

Digitized by Google

Bau der nördlichen Tribüne des Domes teil[1]), die im Jahre 1415 als letzte von den drei Tribünen in Angriff genommen wurde. Alle diese an und für sich belanglosen Tatsachen zeigen eine Betätigung Antonios auf bautechnischem Gebiet. Was er als Bildhauer geleistet hat, darüber fehlen ausser den eingangs zitierten Urkunden irgendwelche Nachrichten. Aus stilistischen Gründen wird ihm eine jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befindliche Marmorstatue zugewiesen, die den König David darstellt. Von der Berechtigung dieser Zuweisung wird noch bei der Stilanalyse die Rede sein.

---

1) Op. d. D. 21. Aug. 1414, Guasti, S. Maria d. Fiore pag. 314. N. 471.

Digitized by Google

Die Kenntnis vom Leben Nannis di Antonio di Banco beruht auf gleichzeitigen urkundlichen Belegen, die durch die Ueberlieferung aus dem Cinquecento ergänzt werden.

Der Bildhauer Lorenzo Ghiberti, der von 1378 bis 1455 lebte und Künstler-Kommentare geschrieben hat, hätte über Nanni wertvolle Auskunft geben können, da er ihn persönlich gekannt haben muss; er schweigt aber über seine Zeitgenossen und fügt an seine Mitteilungen aus dem Trecento nur eine Selbstbiographie.

Antonio Billi (schrieb ca. 1516—1525) und der Anonymus Magliabechianus (um 1540) widmen Nanni eine wenn auch sehr dürftige Vita.

Giorgio Vasari (1550 und 1568) bringt eine etwas ausführlichere Biographie über ihn; sie ist zum Teil fabulos und erscheint als Ergebnis von Künstler- und Ateliergeklatsch, an dem Florenz damals besonders reich war.

Auf Grund des gesamten Quellenmaterials stellt sich Nannis Wirken folgendermassen dar:

Nach Vasari soll er im Jahre 1430 im Alter von 47 Jahren gestorben sein, das ergäbe als Geburtsjahr 1383. Da aber dieses Todesdatum sicher falsch ist, so wird auch 1383 hinfällig. Baldinucci nennt in der Ueberschrift zu seiner Vita Nannis 1374 als Geburtsjahr, ohne seine Quelle anzugeben; er hat im übrigen sehr

Digitized by Google

viel kritiklos von Vasari übernommen, also vielleicht auch hierbei Vasaris Angabe „47 Jahre alt“ benützt und von dem ihm bekannten richtigen Todesdatum 1421 (1422) abgezogen. Auch Marcel Reymond verfährt so in seinem Werk „La Sculpture Florentine“ II (pag. 22). Unsicher bleibt das Datum 1374 immerhin, da sich Vasari im Alter Nannis gerade so geirrt haben kann wie im Todesdatum und anderweitige Belege zur Nachprüfung nicht vorhanden sind.

Das Todesjahr 1421 (1422) überliefert Baldinucci auf Grund eines Dokumentes des Archivio Strozzi zu Florenz, das ich nicht habe verifizieren können. Doch wird die Angabe wohl richtig sein, denn nach der Urkunde der Opera del Duomo vom 12. Februar 1421 (1422)[1]) war er damals bereits tot. Also wird er Ende 1421 oder Jan. 1422 gestorben sein.

Dass Nanni der wohlhabende und vornehme Dilettant war, als den ihn Vasari hinstellt, ist sicher falsch; er ergreift vielmehr als Sohn eines Steinmetzen das Handwerk seines Vaters und trat am 2. Februar 1405 (1406) in die Zunft der Bildhauer und Zimmerleute ein.[2])

Nach Angabe des Codice Magliabechiano und Vasaris war er ein Schüler Donatellos. Dies ist aber unmöglich, denn zur Zeit der Ausbildung Nannis, also höchstens bis 1405, war auch Donatello (1386—1466) noch ein Lernender und hatte noch nichts geleistet, was ihn zum Lehrmeister anderer befähigt hätte. Donatello erscheint überhaupt als der jüngere von beiden. Wie Vasari zu

1) Semper, Donatello pag. 302, N. 28. Dieselbe Urkunde publiziert Ces. Guasti (S. Maria d. Fiore pag. 320, N. 483) unter dem Datum 12. Febr. 1420, statt 1421, dies kann nur ein Versehen sein.

2) Matric., all' arte della pietra. Semper, Donatello pag. 299, N. 6.

Digitized by Google

seiner Ansicht, die er noch durch zwei belanglose Anekdoten zu stützen suchte, kam, wenn er sie nicht bereits in einer Quelle vorgefunden hat, ist wohl erklärlich: Donatello war die alles überstrahlende Sonne am Himmel der Frührenaissance, der man auch zu Vasaris Zeiten huldigte. So suchte dieser sie mit Trabanten zu umgeben, die ihren Glanz noch heben sollen; und dazu diente ihm Nanni.

Wahrscheinlich war Nanni der Schüler seines Vaters. In dessen Atelier lernte er, von ihm wurde er herangebildet. Als Teilnehmer an den Arbeiten seines Vaters tritt er auch zunächst in den Urkunden der Dombauhütte auf, und zwar in den Jahren 1407 bis 1409 bei den Skulpturen der Porta della Mandorla [1]). Ob sich Nannis Anteil an dieser Portaleinfassung näher präzisieren lässt, kann nur die stilistische Analyse entscheiden; die Dokumente gewähren keinen Anhalt dafür. Vom Februar bis Dezember 1409 arbeitet er die verloren gegangene Jesaiasstatue, auch in Abhängigkeit von seinem Vater [2]). Im Dezember dieses Jahres wird er dann zum ersten Mal als selbstständiger Meister genannt [3]). Ob Nanni bereits früher eigene Werke geliefert, entzieht sich unserer Kenntnis; in Florenz existiert nichts, was darauf schliessen liesse.

Seit dem letzten Viertel des Trecento war die Ausschmückung der Domfassade mit grossem Eifer gefördert worden, aber es fehlten noch Statuen für die vier grossen Nischen, die zu beiden Seiten des Mittelportals vorge-

---

1) Vergl. vorher pag. 5.

2) Vergl. vorher pag. 5 und 6.

3) Op. d. D. 19. Dez. 1408, Frey, Anonymus Magliabecchianus pag. 289. Semper, (Donatello pag. 300, N. 12) datiert dieselbe Urkunde vom 12. Dez.

Digitized by Google

sehen waren. In diese sollten die vier Evangelisten zu stehen kommen. Am 19. Dezember 1408[1]) erhielt Nanni sowie Niccolo die Piero d'Arezzo und Donatello den Auftrag zu je einer Evangelisten-Gestalt mit mit der besonderen Massgabe, dass derjenige der drei Künstler, welcher die beste Statue liefern würde, auch die vierte arbeiten sollte. Mit dieser wurde aber aus unbekanntem Grunde bereits im folgenden Jahre Bernardo di Piero Ciuffagni beauftragt[2]). Nanni hatte den Lucas zu fertigen, Niccolo d'Arezzo den Marcus, Donatello den Johannes und Ciuffagni den Matthäus. Nanni empfing für seine Statue am 12. Juni 1410[3]), am 31. Oktober desselben Jahres[4]) und am 8. Juni 1412[5]) je eine Teilzahlung. Weitere Belege, insbesondere der über die Restzahlung, aus dem man auf die Fertigstellung der Arbeit schliessen könnte, sind bisher nicht aufgefunden worden. Möglicherweise hat er noch mehrere Jahre daran gearbeitet, denn Donatello, der gleichzeitig den Auftrag erhielt, hat erst 1416 seinen Evangelisten vollendet, wie aus einer Mahnung[6]) und der Restzahlung[7]) hervorgeht. Auch Ciuffagni erhielt erst 1416 die letzte Zahlung für seine Statue[8]). Wann der Lucas Nannis aufgestellt wurde ist nicht bekannt; vielleicht im Laufe des Jahres 1416, wie der Johannes und Marcus. Die

---

1) Frey, Anonymus Magliabecchianus pag. 289.
2) Semper, Donatello pag. 289, N. 3, 29. Mai 1409.
3) Semper, Donatello pag. 300, N. 14.
4) Semper, Donatello pag. 300, N. 15.
5) Frey, Excerpte.
6) Op. d. D. 16. April 1415, Semper, Donatello pag. 275, N. 23.
7) Op. d. D. 5. Dez. 1415, Semper, Donatello pag. 276 N. 25.
8) Op. d. D. 18. Okt. 1415, Semper, Donatello pag 290, N. 10.

Digitized by Google

Evangelisten standen dann in der Domfassade, bis diese anno 1568 zerstört wurde; die Statuen selbst wurden gerettet und im Innern des Domes untergebracht, und zwar in den kleinen, vom Tageslicht wenig erhellten Seitenkapellen des Hauptchores, der das Kirchenschiff in der Längsrichtung abschliesst. Seit zwei Jahren stehen sie an den Längswänden der Seitenschiffe.

Die Identität der einzelnen Evangelisten, die der Inschrift entbehren, ergibt die Analyse.

Eine umfangreiche Tätigkeit entwickelte Nanni bei der Ausschmückung von Orsanmichele. Diese frühere Kornhalle war im Trecento in ein Oratorium umgewandelt worden. An den Aussenflächen der Pfeiler sollten die Zünfte Standbilder ihrer Schutzheiligen anbringen lassen. Bis 1406 hatten nur vier Zünfte dies getan, die übrigen werden gemahnt und zu den Statuen die daraufhin entstehen, gehören die von der Hand Nannis[1]).

Für die Schuhmacherzunft schuf er den San Filippo, für die vereinigte Schmiede-, Holzarbeiter- und Maurerzunft, die maestri di pietre e legnami, die sogenannten Quattro Santi; es sind dies Bildhauer aus Kaiser Diocletians Zeit: Claudius, Nicostratus, Symphorianus und Castorius, die als Märtyrer starben. Drittens arbeitete er den Patron der Hufschmiede, den St. Eligius, meist Sant' Alo oder Santo Lò genannt. Zahlungsbelege über diese Statuen fehlen. Als Werk Nannis nennen den San Filippo und die Quattro Santi zunächst Antonio Billi[2]), dann der Anonymus Magliabecchianus[3]) und

1) Sachs, Verrocchio's Thomasgruppe pag. 4—6.
2) Frey, Il Libro di A. Billi pag. 47—48.
3) Frey, Il Codice Magliabecchiano pag. 92—93.

Digitized by Google

Vasari[1]); den Santo Lò führen nur die beiden letzteren an, und zwar äussert Vasari keine eigene Ansicht, sondern sagt: Stimasi che il San Lò sia di mano del medesimo Nanni. Die Zuweisung dieser Heiligen an Nanni gilt heute allgemein als richtig.

Von den anderen Statuen an Orsanmichele werden für Nanni noch der San Jacobo[2]) und der San Pietro[3]) aus stilistischen Gründen in Betracht gezogen.

Am 19. Juni 1414[4]) erhielt Nanni von den Operaii der Dombauhütte den Auftrag, für dasselbe Domportal, an dem er schon mit seinem Vater und Niccolo d'Arezzo tätig gewesen war, ein Giebelrelief zu arbeiten; darzustellen war die Himmelfahrt Mariä. Mit diesem Frontispizio, nach dessen mandelförmiger Gloria das Portal später die Porta della Mandorla genannt wurde, war Nanni bis zu seinem Tode beschäftigt und vollendete es so ziemlich. Zahlungsbelege über das Werk fanden sich in den Akten der Opera unter folgenden Daten:

28. Mai[5]) und 20. Aug. 1415[6]), 13. Mai 1417[6]), 18. Febr.[6]), 28. Juni[5]), 12. Okt.[5]) und 23. Dez. 1418[5]), 31. Mai[5]) und 11. Okt. 1419[5]) sowie 21. Febr. 1420[5]).

Der Inhalt dieser Urkunden gewährt über den Gang der Arbeit keinen näheren Aufschluss. Anno 1422[7]) wird

---

1) Milanesi, Le vite etc. II pag. 162—164.

2) P. Franceschini, L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze pag. 83.

3) Frey, Anonymus Magliabecchianus pag. 339 und Pastor, Donatello pag. 30 und 31.

4) Guasti, S. Maria d. Fiore pag. 314, N. 470.

5) Semper, Donatello pag. 300 und 301, N. 19, 21, 22, 24, 25, 27.

6) Frey, Excerpte.

7) Op. d. D. 12. Febr. 1421, Semper, Donatello pag. 302, N. 28.

Digitized by Google

eine Abschätzung des ganzen Werkes beschlossen, da Nanni inzwischen verstorben ist. Daraufhin erhalten seine Erben am 17. Sept. 1421 (1422)[1] die Restzahlung für die Ornamente an dem Giebelfeld und am 21. April des folgenden Jahres[2] für das Relief selbst. Dieses war kurz vorher auf Beschluss der Opera vom 14. Jan. 1422 (1423)[3] über dem Portal eingemauert worden. Die beiden kleinen Prophetenköpfe im Halbrelief, die sich zu beiden Seiten unter den unteren Spitzen des Giebelsimses befinden, wurden von Donatello hinzugefügt[4]; dieser hatte bereits anno 1406[5] die beiden Freifigürchen auf den seitlichen Spitzpfeilern geliefert.

Das urkundlich so wohlbeglaubigte Frontispizio Nannis, das die Krönung seines Oeuvres bildet, kennt Vasari in seiner ersten Ausgabe überhaupt nicht, in der zweiten sagt er nur, dass es von den einen dem Nanni, von anderen dem Jacopo della Quercia zugeschrieben wird. Das charakterisiert die Zuverlässigkeit dieses Aretiners.

Während dieser Arbeit hat Nanni noch andere Aufträge ausgeführt: Am 11. Mai 1419[6]) wird er für zwei Wappenschilde mit dem Abzeichen der Wollweberzunft bezahlt. Sie wurden an einer Wand des grossen Saales der Papstwohnung in Sta. Maria Novella angebracht; heut ist nichts mehr davon erhalten.

Ausserdem befasste er sich mit einem Problem, das damals die Florentiner Kunstwelt in Spannung hielt;

---

1) Semper, Donatello pag. 302, N. 29.
2) Semper, Donatello pag. 302, N. 31.
3) Semper, Donatello pag. 302, N. 30.
4) Op. d. D. 13. Mai 1422, Semper, Donatello pag. 279, N. 43.
5) Op. d. D. 23. Nov. 1406, Semper, Donatello pag. 272, N. 4.
6) Semper, Donatello pag. 301, N. 23.

Digitized by Google

es galt, über dem Tambour des Domes die grosse Kuppel zu wölben sine armadura, ohne Gerüst, das einen Riesenaufwand erfordert hätte. Es wurden eine ganze Reihe von Aufträgen und Konkurrenzen ausgeschrieben, Modelle angefertigt und wieder verworfen. Die umfangreichste Tätigkeit entwickelte dabei Filippo Brunelleschi, der schliesslich durch doppelschalige Wölbung die Lösung der Aufgabe fand. Nanni mauerte in Gemeinschaft mit Brunelleschi und Donatello ein Modell aus Ziegelsteinen und Kalk, für das er am 29.[1]) Dez. 1419[2]) und am 1. April 1420[3]) bezahlt wird.[4]) Vorhanden ist nichts mehr davon.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass Nanni anno 1417 einmal als Bürge für Donatello genannt wird.[5]) Damit ist das urkundliche Material über Nanni, soweit ich mir einen Einblick verschaffen konnte, erschöpft.

Der Anonymus Magliabecchianus berichtet, dass Nanni am male del diabete starb, Vasari sagt am male del fianco. In seiner Ausgabe von 1550 fügt er noch hinzu: Nanni wurde mit allen Ehren in der Kirche Santa Croce begraben und erhielt als Grabschrift:

Sculptor eram excellens, claris natalibus ortus,
Me prohibet de me dicere plura pudor.

In der späteren Ueberarbeitung der Viten liess Vasari

1) oder 28. Dez., Frey, Excerpte.

2) Guasti, La Cupola di S. M. del Fiore pag. 26, N. 43 II.

3) Guasti, La Cupola die S. M. del Fiore pag. 26, N. 46

4) Semper, Donatello pag. 113 berichtet von einem Modell, das am 29. Juni 1416 bezahlt worden wäre; er verweist auf seine Regesten Donatello's, dort ist aber kein Beleg dafür vorhanden. Guasti, La Cupola etc. und Frey, Excerpte kennen diese Urkunde auch nicht. Es liegt also wohl ein Irrtum Sempers vor.

5) Op. d. D. 21. März 1416, Frey, Excerpte.

Digitized by Google

dies hinweg, vielleicht weil er es selbst als falsch erkannt hatte. In S. Croce ist nichts von einem Grabmal Nannis zu finden, immerhin könnte er dort beerdigt sein.

Das Portrait Nannis soll nach Vasari Fra Giovanni da Fiesole gemalt haben und zwar anno 1440 auf einem Passionsfresco an der einen Wand des Konventes von San Marco in Florenz; auf dessen einer Seite befanden sich Heilige, die Gründer und Häupter von Religionsgemeinschaften, auf der anderen Maria mit Marcus, zwei Frauen und die beiden Heiligen Cosimo und Damiano. Der San Cosimo soll die Züge Nannis tragen. Vasari gibt nicht an, ob sich das Fresco unter den vielen Malereien in den Zellen von San Marco oder anderswo dort befand. Auf Grund seiner Beschreibung ist es mir an Ort und Stelle nicht gelungen es zu identifizieren. Verdächtig muss erscheinen, dass es erst 1440 entstanden sein soll, während Nanni 1421 starb.

Digitized by Google

Um den Fortschritt zu verstehen, den Nannis di Banco Wirken für die Florentiner Skulptur bedeutet, ist es nötig, auf die künstlerische Erbschaft, die er antrat, einzugehen. Im Trecento übernimmt Florenz die hervorragende Stellung in der Skulptur Toskanas, die vorher Pisa durch seine Bildhauer Niccolo und dessen Sohn Giovanni innehatte; die Kunst dieser beiden Meister findet in Florenz ihre Weiterentwicklung, der Lehre Giovannis entstammt Andrea di Ugolino (ca. 1290—1349) aus Pontedera, Andrea Pisano genannt, der in Florenz tätig war. Dort fand er einen grossen Künstler vor: Giotto di Bondone (1266—1337).

Giottos Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiete der Malerei, aber auch die Skulptur verdankt ihm viel, denn Schöpfungen wie die Reliefs am untersten Stockwerk des Campanile, für die Giotto Entwürfe geliefert hat, konnten nicht ohne Einfluss bleiben. Sowohl durch Inhalt wie durch Formenbehandlung nehmen sie eine gesonderte Stellung ein. Giotto tritt in ihnen aus dem üblichen religiösen Ideenkreis heraus und wählt Darstellungen aus allen möglichen Zweigen menschlicher Betätigung. Er hat es verstanden, jede Szene kurz und prägnant zu fassen, so erhält die Komposition etwas Grosszügiges, Monumentales. Die Durchführung zeigt das Bestreben nach einfacher Natürlichkeit und ein energisches Eingehen auf Details. Die Grössenverhält-

Digitized by Google

nisse der Dinge zu einander, sowie die Proportionen des menschlichen Körpers sind noch vernachlässigt, trotzdem wirkt jeder Vorgang lebendig. Charakteristisch ist zum Beispiel wie auf dem Relief, das den Ackerbau darstellen soll, das Ziehen der Stiere am Pfluge eindringlich vor Augen geführt wird, und wie auf der des Reitens das Dahinstürmen durch eine einheitliche Bewegung von Ross und Reiter zum Ausdruck gelangt. Ein anderes Relief zeigt einen Bildhauer in seinem Atelier, der eine Statue meisselt, hier ist die Eifrigkeit, mit der er Hammer und Meissel führt, betont. Auf diese Darstellung greift Nanni di Banco zurück. Das Hervorstechende der Kunst Giottos ist also die Prägnanz und Lebendigkeit, mit der Vorgänge dargestellt und vor allem ihr gedanklicher Inhalt herausgearbeitet ist.

Dem Einflusse dieses Künstlers kann sich Andrea Pisano kaum entzogen haben. Allerdings dass Giotto ihm Entwürfe für die Baptisteriumstür geliefert hat[1]), ist nur eine Hypothese, die der historischen Grundlage entbehrt. Aber eine Beeinflussung ganz zu leugnen und als ein Märchen des Florentiner Lokalpatriotismus hinzustellen[2]), möchte wohl falsch sein, denn ein auffallendes Moment in der Kunst Andreas findet keine Erklärung aus seiner Pisaner Herkunft: die schlichte Knappheit der Komposition. Während die beiden älteren Pisani ihre Kanzelreliefs mit vielen Szenen übereinander ohne Rücksicht auf eine Raumillusion ausfüllen, weist Andrea selbst jedem Vorgange ein gesondertes Feld an und konzentriert jede Handlung auf die notwendigsten Personen. In der Grösse des Eindrucks, den er durch

1) Frey, Loggia dei Lanzi pag. 103.

2) Schmarsow, Festschrift 1897, Andrea Pisano.

Digitized by Google

diese Einfachheit erreicht, kann man mit Recht den Zusammenhang mit Giotto sehen.

Im Stil schliesst Andrea an seinen Lehrer Giovanni an. Niccolo Pisano hatte auf die Antike zurückgegriffen, wenn auch rein äusserlich, so dass seine Gestalten teilweise wie Kopien aus römischen Sarkophagreliefs anmuten. Giovanni übertrifft die Kunst seines Vaters durch eine lebendigere Formengebung und das Bestreben seinen Figuren Leben zu verleihen; die Kenntnis des menschlichen Körpers bleibt noch befangen. So tragen seine Gestalten den sogenannten gotischen Charakter. Seine Art und Weise entwickelt Andrea weiter und erreicht durch ein Studium der Natur bedeutende Fortschritte. In der Körper- und Gewandbehandlung kommt er dem wirklichen Menschen näher. Dazu kommt ein Ernst und eine Klarheit der Auffassung, die ihn der Antike eng verwandt zeigen.

Neben den Campanilereliefs Giottos und der Baptisteriumstür Andreas Pisano ist das Tabernakel Orcagnas (1308—1369) das dritte grosse Werk der trecentistischen Florentiner Skulptur. Besonderes Interesse gewinnt das Relief an seiner Rückwand mit der Himmelfahrt Mariä, da dieselbe Darstellung in dem Frontispicio Nannis wiederkehrt. Orcagna schildert im Anschluss an die Legende, wie die Madonna auf einem Thronsessel von der mandelförmigen Glorie umgeben gen Himmel fährt und dem am Boden knieenden Thomas, der ihr die Arme entgegenstreckt, den Gürtel als Wahrzeichen hinabreicht. Die Mandorla ruht auf einer Wolke und wird oben und unten von je zwei fliegenden Engeln gehalten. Auf jeder Seite neben der Mitte der Glorie schwebt noch ein musizierender Engel. Den Raum, den auf der einen Seite der Heilige Thomas einnimmt,

Digitized by Google

füllt auf der anderen eine Baumgruppe aus. Das Thema in dieser Gestaltung ist für die Skulptur neu, wird aber in der Folge vorbildlich.

Die Kunst Orcagnas zeigt stilistisch ein Fortschreiten auf dem von Andrea Pisano eingeschlagenen Wege, ein Bemühen nach noch grösserer Natürlichkeit. Seine Formengebung wird weicher, voller und malerischer. Bei ihm finden sich die Anfänge des Naturalismus, der in der Renaissance zur höchsten Blüte gelangte. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Gewandbehandlung; viele Gestalten weisen zwar noch die zahlreich nebeneinander gelagerten Parallelfalten auf, undulierend oder röhrenartig, am deutlichsten in den Figuren am Fussende des Sarkophags auf dem Grablegungsrelief, das sich unterhalb der Himmelfahrt befindet; aber bei den meisten Gestalten, so der Madonna, den Engeln und dem Thomas der Himmelfahrt, tritt eine einfache, gemässigte Eleganz der Gewänder zu Tage, sie schmiegen sich natürlich an den Körper an. Die Durchbildung der einzelnen Körperteile ist noch wenig zum Ausdruck gebracht. Die Köpfe der Personen halten sich vielfach in den hergebrachten Typen, bei einzelnen versucht der Künstler zu individualisieren, unter anderen in der Himmelfahrt bei den beiden musizierenden Engeln, im Gegensatz zu denen, welche die Mandorla tragen und in der Grablegung bei der oberen Gestalt ganz rechts. Der Versuch, im Gesichtsausdruck geistiges Leben zu geben, ist noch schwach, aber unverkennbar, z. B. bei der Maria (in der Himmelfahrt). Dagegen ist die innere Bewegung einzelner Personen ausserordentlich eindringlich durch ihre Haltung geschildert: Flehentlich streckt der Thomas seine Arme der Madonna entgegen, in stille, tiefe Trauer versunken steht die Gestalt auf der

Digitized by Google

Grablegung rechts aussen. Seelische Vorgänge so zu versinnbildlichen, konnte nur einem Künstler hohen Ranges gelingen.

Mit Orcagna ist der Höhepunkt der trecentistischen Skulptur erreicht. Was neben ihm existiert und zunächst auf ihn folgt, trägt mehr handwerklichen Charakter. Grosse Künstler mit ausgeprägter Individualität fehlen. Die Bildhauerei lebt vom Ruhme des Vorhergegangenen und stellt sich als ein Ausschlachten der künstlerischen Ideen Giottos, Andreas Pisano und Orcagnas dar. Das allgemeine Niveau sinkt stetig bis gegen das Ende des Jahrhunderts; erst durch die grossen Anforderungen, welche die Ausschmückung des Domes und der Pfeiler von Orsanmichele stellte, erwachte neues Leben.

Einer der ersten Vertreter der Periode des Verfalles ist Nino Pisano, ein Sohn Andreas, der aus dem Atelier seines Vaters hervorging. Von ihm sind unter anderem Madonnenstatuen erhalten, in denen der Madonnentypus Giovannis Pisano eine schwächliche Nachfolge findet; eine davon in Sta. Maria Novella. Maria steht aufrecht und hält auf dem linken Arme das Christuskind, das nach einem Gegenstand in der rechten Hand greift. Die Haltung der Madonna beschreibt eine Kurve; das linke Bein ist als Standbein, des andere als Spielbein behandelt, die Hüfte des ersteren tritt stark heraus, der Oberkörper biegt sich nach der entgegengesetzten Seite, der Kopf ist wieder nach links geneigt. Die Haltung des Kindes ist steif. Der Ausdruck der Gesichter soll freundlich sein, erscheint aber mehr als Verzerrung. Diese Gestalt ist also durchaus gothisch und ein treffendes Beispiel für die Zeit.

Die Haupteigentümlichkeiten dieses Stiles weisen auch die vier Statuen auf der Nordseite des Campanile

Digitized by Google

auf, die den König David und Salomon, sowie die tiburtinische und erythräische Sibylle darstellen, und deren Autor unbekannt ist. Sie müssen um die Mitte des Trecento entstanden sein und stammen vielleicht aus der Schule Andreas Pisano. Einen bedeutenden Fortschritt dieser Stilrichtung dokumentieren die vier Prophetengestalten auf der gegenüberliegenden Seite des Campanile. Das Standmotiv ist noch dasselbe, nur nicht so stark betont, durch reichliche Gewandung verdeckt, die Haltung des ganzen Körpers naturgemässer, die Arme gelöster; der Gesichtsausdruck ist nicht mehr so gezwungen, aber an und für sich ziemlich leer. Wer sie gearbeitet hat, ist nicht überliefert. Dem Stile nach müssen sie beträchtlich später sein als die Könige und Sibyllen, sie mögen etwa um 1380 anzusetzen sein. Diese acht Campanilestatuen sind wichtig als Vorläufer für die monumentale Statuarik am Ende des Jahrhunderts.

Ehe auf diese eingegangen wird, sei noch die Dekoration der Loggetta del Bigallo, die von 1352—1358 erbaut wurde, angeführt. Die Skulpturen rühren von Alberto Arnoldi, einem unbedeutenden Schüler Andreas Pisano, her. Die Laibungen der beiden offenen Bögen besitzen innen einen gedrehten Rundstab, an den sich nach aussen ein flacher Streifen anschliesst mit männlichen Halbfiguren in geometrischen Feldern. Das Schema dieser Dekoration erinnert an die Pilaster von Orsanmichele und findet sich später bei der Umrahmung der Porta della Mandorla wieder. Für die Stilentwicklung bieten die Gestalten nichts Neues. Dargestellt sind im Hochrelief ein Christus über der Bogenmitte und seitlich Prophetengestalten mit Schrifbändern in den Händen. Die Haltung, vor allem der Arme ist nach Möglichkeit variiert, die Köpfe halten sich in den hergebrachten

Digitized by Google

Typen. Der Ausdruck der Gesichter ist einförmig ruhig, ohne geistiges Leben.

Aus den Urkunden der Op. d. D. geht hervor, dass seit 1382 zahlreiche Skulpturen, besonders Statuen, für die Domfassade gearbeitet wurden. Unter den Künstlern, die genannt werden, begegnet am häufigsten ein Piero di Giovanni Tedesco und Niccolo d'Arezzo. Diese Arbeiten wären als Uebergangswerke zur Frührenaissance vom grössten Werte, von ihnen ist aber, abgesehen von den vier Evangelisten aus dem Anfang des Quatrocento, nichts Beglaubigtes erhalten. Vom Stile Pieros ergeben daher erst seine Arbeiten für die Porta della Canonica ein Bild, welchen Einfluss er auf die Statuarik gehabt hat, dafür fehlt ein Anhalt. Dagegen muss Niccolo, nach seinem S. Marcus zu urteilea, von einschneidender Bedeutung gewesen sein. Betrachtet man den Evangelisten, so fällt sofort ein Unterschied gegen frühere Statuen, z. B. die Campanilepropheten, in die Augen: die Verwandtschaft mit antiken Gestalten. Gerade aufgerichtet, erhobenen Hauptes sitzt er da, das übliche Biegen des Körpers und Neigen des Kopfes sind verschwunden; unnahbar erscheint dieser Markus, wie ein antikes Götter- oder Imperatorendenkmal. Doch nicht nur die Auffassung, sondern auch die Durchbildung im Einzelnen weisen auf ein Studium der Antike hin; der Kopf mit der hohen gewölbten Stirn, den weit geöffneten Augen und dem breiten lockigen Vollbart scheint nach einem antiken Vorbilde gearbeitet sein.

Nur eins fehlt, den lebendigen geistigen Ausdruck, den die Alten ihren Bildwerken in so hohem Masse verliehen, hat Niccolo nicht wiederzugeben vermocht. Das Gesicht ist regungslos, dumpf, es vermag keinen Moment darüber hinwegzutäuschen, dass es Stein ist.

Digitized by Google

Freilich die Grundlage seiner Kunst bleibt immerhin die Gotik, den Zusammenhang zeigt deutlich die Gewandbehandlung. In reichem Faltenschwall umhüllt die Kleidung den Körper und lässt unter anderem das Bewegungsmotiv der Unterschenkel ganz verschwinden. Wie sich das Gewand über die Kniee breitet und dann in vielen Falten ziemlich wirr auf dem Boden endigt, erinnert an die Madonna in dem Himmelfahrtsrelief Orcagnas. Auch der zusammgerollte Mantelzipfel auf der rechten Schulter des Evangelisten ist ein Motiv gotischen Ursprungs.

Das grosse Verdienst Niccolos d'Arezzo um die Entwicklung der Plastik besteht in dem erneuten, direkten Zurückgreifen auf die Antike, ähnlich dem Niccolos Pisano. Damals fehlte aber den Bildhauern noch eine eingehende Kenntnis des menschlichen Körpers und der Natur, die Antike verlor sich daher unter ihren Händen in ganz bestimmten — gotischen — Ausdrucksformen. Für Niccolo d'Arezzo ist die Folge eine andere; sein Antikisieren wird die Grundlage für die Wirklichkeitskunst der Frührenaissance, er vermittelt zusammen mit anderen Meistern, darunter Piero di Giovanni Tedesco und vor allem Nanni di Banco, den Uebergang von der Gotik zu Donatello.

Für die Statuarik unmittelbar vor Nanni kommen noch die frühen Orsanmichelestatuen (vor dem Jahre 1406) in Betracht[1]). Eine davon, den S. Lucas, hat Niccolo d'Arezzo gearbeitet, sie wurde aber 1601 durch eine andere, von der Hand Giovannis di Bologna, ersetzt, und scheint mit einer Figur, die jetzt im Hofe der Bargello in der dem Haupteingang gegenüberliegenden Ecke

1) Sachs, die Thomas- und Christusgruppe Andreas del Verocchio pag. 5.

Digitized by Google

steht, identisch zu sein, denn sie passt in ihrer Grösse in die betreffende Nische an Orsanmichele, die erste in der via Calzaiuoli vom Domplatz aus, und ihr Stil deckt sich mit dem Evangelisten Niccolos aus der Domfassade. Insbesondere sind die beiden Köpfe einander so ähnlich, wie man es sonst kaum findet. Die Zeichnung der Augen, die Form der Stirn, der Nase und der Lippen ist dieselbe, sogar die Dreiteilung des Haupthaares, der Mittelschopf und die Lockenpartieen über den Ohren finden sich wieder. Auch die Technik, in der Haupthaar und Bartlocken gearbeitet sind, ist die gleiche. Die ganze Auffassung macht wieder den antikisierenden Eindruck, wenn auch die Posierung noch das gotische Standmotiv erkennen lässt. Das Gewand ist schlicht und ruhig behandelt; das Unterkleid hängt in langen glatten Falten, die sich unten schräg gegen den Boden legen, herab. Der Mantel, der auf den Schultern und Unterarmen ruht, ist vorn quer um dem Oberkörper geschlungen.

Neben dieser Statue im Bargello steht eine andere, gleicher Grösse, die ihrem Stil nach ungefähr um dieselbe Zeit, also um das Jahr 1400, entstanden sein muss. Sie zeigt den herkömmlichen, langbärtigen Typus des Johannes Evangelista. Sie wird daher wahrscheinlich mit Recht für die Gestalt gehalten[1]), die die Seidenzunft für ihr Tabernakel an Orsanmichele arbeiten liess, und die 1515 durch ein Werk Baccios da Montelupo verdrängt wurde. Von wem sie gearbeitet wurde, ist unbekannt; von Niccolo d'Arezzo scheint sie nicht zu sein, die Linienführung ist zu energisch, Niccolo bildet weichere Formen. Vielleicht ist Piero di Giovanni Tedesco ihr

1) Marcel Reymond, La Sculpture Flor. I pag. 198.

Digitized by Google

Autor, aber ehe sich nicht von diesem Meister eine urkundlich beglaubigte Freistatue feststellen lässt, fehlt zuverlässiges Vergleichsmaterial. Die Haltung des Evangelisten ist eine sehr natürliche; obwohl seine Beine vom Gewand verdeckt werden, macht er doch den Eindruck, als wenn er fest und sicher dastände. In der einen Hand hält er das aufgeschlagene Evangelium, die andere (demoliert) scheint Worte von ihm durch eine Fingerbewegung begleiten zu sollen. Ein Motiv, das sich bei Nanni wiederfindet. Der Kopf ist aufgerichtet, das Gesicht ruhig: das Reden, das man aus der Handbewegung schliessen kann, kommt nicht zum Ausdruck. Die Bartbehandlung ist eine wenig detaillierte, das Haupthaar fällt in langen gedrehten Locken auf die Schultern. Um das Untergewand, in der Art einer Mönchskutte, trägt der Evangelist ein Manteltuch geschlungen, dessen rechte Seite schräg zur linken Hüfte heraufgenommen ist; es entstehen dadurch einheitliche, grosszügige Falten. Die gesamte Gewandbehandlung ist eine sehr malerische, die zielbewusst durchgeführten Faltenzüge geben eine kräftige Schattenwirkung. Wer auch die Statue gearbeitet haben mag, es muss ein für seine Zeit bedeutender Künstler gewesen sein.

Ebenfalls unbekannt ist der Schöpfer der Maria mit dem Kinde, unter dem Namen Madonna della Rosa bekannt, die anno 1399 in der Nische der medici e speciali aufgestellt wurde und seit dem Jahre 1628 im Innern von Orsanmichele steht[1]). Maria als Himmelskönigin mit einer Krone auf dem Haupt sitzt auf einem Thronsessel, und hält auf ihrem linken Arm das Christuskind, das lächelnd nach Blumen in ihrer andern Hand

1) Vergl. Franceschini, Orsanmichele pag. 82 und Schmarsow, Festschrift 1897. Die Statuen von Orsanmichele.

Digitized by Google

greift und auf seinem Knie ein Vögelchen an dem einen Flügel festhält.

Die Madonna hebt majestätisch den Kopf und blickt sinnend in die Ferne. Ihr Gesicht umrahmt ein Tuch, das die Schultern bedeckt, auf der Brust von einer Spange zusammengehalten wird und über ihren Schoss herniederwallt; es reicht nicht ganz bis auf den Boden, so dass das faltenreiche Untergewand sichtbar wird. Das Kind ist mit einem einfachen, langen Kittelchen angetan. In der Auffassung schliesst die Statue an ähnliche Darstellungen aus der Schule Andreas Pisano an, aber die Ausführung ist eine ganz wesentlich freiere, naturalistischere geworden. Zum Vergleich sei die Madonna mit Kind von Nino Pisano in S. Maria Novella herangezogen. Der Typus des Christusknaben ist derselbe: ein ziemlich entwickeltes, schlankes Kind mit rundem Lockenköpfchen. Auch die beiden Köpfe der Maria gehen auf dasselbe Florentiner Madonnenideal zurück: ein volles Oval mit glatten, kräftigen Zügen. Die Anordnung der Falten ist bei beiden Werken die gleiche gemässigte, die Falten selbst sind weich gearbeitet und schmiegen sich dem Körper an. Der Fortschritt, den die Skulptur in den 50 Jahren, die zwischen beiden Statuen liegen, gemacht hat, ist evident: Die Haltung der Madonna von Orsanmichele ist, gegenüber der anderen, eine freiere, ungezwungenere, die Einzelformen haben an Natürlichkeit gewonnen, (man vergleiche vor allem die Hände), besonders aber vermag der Künstler jetzt den Ausdruck, den er der Statue geben will, auch tatsächlich darzustellen. Dies Bestreben nach Ausdruck ist schon früher vorhanden, von einem Gelingen der Wiedergabe kann erst jetzt die Rede sein: eine milde Güte strahlt von den Augen, dem Gesicht

Digitized by Google

der Madonna, ja von der ganzen Gruppe aus. Darin liegt die Bedeutung der Statue, und das bringt sie der Frührenaissance sehr nahe.

Den Stand der Reliefplastik um das Jahr 1400 zeigen die beiden grösseren Seitenportale des Domes, die nach dem Chor zu liegen. Sie haben ihre Vorläufer in den beiden kleineren, die sich auf jeder Seite der Fassade zunächst befinden. Von diesen scheint das auf der Nordseite, also das in der Nähe des Campanile, das älteste zu sein. Es ordnet sich vollkommen der Architektur unter. Die beiden wenig hervortretenden Pilaster neben dem Portal besitzen schwarz-weisse Marmorinkrustationen, ähnlich wie die Aussenwände des Domes. Die Tür liegt wenig vertieft, den Uebergang vermitteln einige glatte Profile. Ueber der Tür befindet sich ein Tympanon mit einer Freifigur darin und darüber ein schlanker Spitzgiebel mit einer Halbfigur im Hochrelief. Die Pilaster und das Frontispizio laufen in gotische Tabernakel mit Statuetten aus. Den Hauptschmuck der Tür bilden die intarsierten Streifen mit geometrischen Mustern. Die Anlage der übrigen Portale ist ähnlich; aber bei dem an der Nordseite sind an Stelle der flachen Pilaster gedrehte Säulen getreten, die auf Löwen ruhen, ein Motiv, das sich schon bei der Kanzel Niccolos Pisano vom Jahre 1260 für das Baptisterium in Pisa, vorfindet. Die gedrehten Säulen tragen das Frontispizio, die Türnische erhält dadurch ein grössere Tiefe; die Türwangen werden von zwei gedrehten Rundstäben dekoriert. Die Porta della Canonica verjüngt sich noch mehr nach innen. Die Umrahmung zeigt reichen Skulpturenschmuck. Den breitesten Raum aber nimmt die plastische Dekoration an der Porta

Digitized by Google

della Mandorla ein. Die vier Seitenportale weisen also eine gewisse fortlaufende Entwicklung auf.

Eine auffallende Erscheinung bilden die Details an der Einfassung der Porta della Canonica. Die Motive und die Formen, die hier verwendet sind, finden nicht ihre volle Erklärung aus der bisherigen Plastik, sondern es treten neue Momente auf. Die Skulpturen sind ein Werk des Bildhauers Piero di Giovanni Tedesco ossia di Brabante[1]). Zahlungsbelege darüber finden sich in den Urkunden der Opera aus den Jahren 1395—1400. In den Jahren 1397/98 wird neben ihm Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio genannt. Es ist anzunehmen, dass die von ihm gearbeiteten Stücke, Pilasterbekleidungen, nicht zur Einmauerung gelangten, denn sie genügten den Ansprüchen der Bauhütte nicht, und Piero erhielt 1398 die alleinige Ausführung[2]). Die Portalumrahmung, die auch das Tympanon umfasst, gliedert sich in einen inneren flachen Ornamentstreifen, einen gedrehten Rundstab, einen antiken Perlstab und wieder einen grösseren gedrehten Rundstab, auf diesen folgt dann als letztes Glied eine breite auf jeder Seite von einem Zahnschnitt eingefasste Blattwelle in der Modellierung eines lesbischen Kyma. Das Eigenartige und Neue an diesen Skulpturen ist, dass Piero zwischen den Akanthusranken, die sich auf dem inneren Ornamentstreifen befinden, nackte, musizierende Putten in halber oder ganzer Figur einordnet; ferner dass er die äussere Blattwelle, statt mit dem traditionellen antiken Muster, mit frei nach der Natur gebildeten Feigenblättern bedeckt; ausserdem füllt er den Raum zwischen den Spitzen der Akanthus- sowie der Feigenblätter mit den mannigfaltigsten kleinen

1) Frey, Loggia dei Lanzi pag. 39.
2) Semper, Donatello pag. 52.

Digitized by Google

Menschen-, Tier- und Fantasiegestalten. Pferde, Hunde, Rinder sowie Löwen, Bären, Affen wechseln mit bogenschiessenden Kentauren, wunderlichen Drachen, einem Mann, der mit seinem Hunde spielt, ab. Diese Darstellungen mussten bei dem engbegrenzten Gebiet, aus dem die dekorative Plastik der Gotik in Florenz ihre Motive schöpfte, Aufsehen erregen. Eine Erklärung für die isolierte Stellung bietet vielleicht der ständige Beiname des Künstlers „Tedesco", der darauf hindeutet, dass Piero ein von Norden zugewanderter Meister war; allerdings ist es bisher nicht gelungen, prägnante Analogien in Deutschland nachzuweisen.

Die Durchbildung der Feigenblätter auf dem Kyma ist eine der Natur folgende, ins Detail gehende; es wiederholt sich stets dasselbe Blatt mit einer nach unten hängenden Feige am Stiel, aber in der Nievelierung, dem welligen Auf und Ab der Blattfläche ist es fein variiert. Für die Akanthusornamente hätte Piero Vorbilder gehabt, zum Beispiel in den Türfüllungen von Orsanmichele, aber er schliesst sich ihnen nicht an. Denn während in jenen der Akanthus in Rosetten und Spiralen, die in der Gotik stets in ganz bestimmten Formen wiederkehren, verwendet wurde, gestaltet er ihn frei. Er fügt längliche, ziemlich massige Blätter in schwachen Krümmungen aneinander; obwohl sie eine fortlaufende Ranke darstellen, ist doch das Organische des Zusammenschlusses nicht betont. Dadurch ist der Eindruck, wenn auch das ganze dekorativ wirkt, im Einzelnen ein schwerfälliger. Die Kinder und Engelchen in diesem Ornamentstreifen treten in den verschiedensten Haltungen auf, bald aufrecht stehend, bald hockend, bald sitzend, die meisten von vorn gesehen, manche im Profil, einige auch von hinten. Die Ausführung ist

Digitized by Google

ziemlich grob; es fehlt dem Künstler die Kenntnis des menschlichen Körpers, die Proportionen missraten daher häufig, so ist der Kopf meist zu gross im Verhältnis zum übrigen Körper. Der Wert dieser Darstellungen beruht in der Mannigfaltigkeit der Putten und dem breiten Raum, den sie einehmen. Das Motiv ist nicht neu; aber bisher tritt es nur selten (z. B. in Kapitälen des Palazzo ducale in Venedig) und vereinzelt auf, jetzt wird es ein wichtiger Bestandteil der Dekoration und noch in der Frührenaissance gelangt es vornehmlich durch Donatello zu hoher Vollendung.

In der ganzen Arbeit zeigt sich ein starker Wille zur Natur, ein unmittelbares Studium der Wirklichkeit, wie es vorher unbekannt war, und dies wirkt bahnbrechend. Die weitere Entwickelung eines Teiles der von Piero gegebenen Anregungen findet sich bereits an der Porta della Mandorla, deren Ausschmückung in das Oeuvre Nannis di Banco übergreift.

Digitized by Google

Nachdem im Vorhergegangenen Alles, was sich über Nannis Leben eruieren liess, zusammengetragen und dann die Plastik des Trecento, die dieser Meister als Grundlage für seine künstlerische Entwicklung vorfand, untersucht worden ist, sei nunmehr auf seine Werke eingegangen. Zunächst soll seine Teilnahme an den Arbeiten für die Umrahmung der zweiten nördlichen Domtür, darauf seine selbständigen Arbeiten, erst die Statuen, dann die Reliefs besprochen werden, und zwar sei stets mit den stilistisch geringeren, also auch zeitlich früheren Arbeiten begonnen und die vollendeteren angereiht.

Die Porta della Mandorla ist ein gotisches Prunkportal. Die Türöffnung und das Tympanon über dem geraden Türsturz werden von skulpierten Architekturgliedern, die sich nach aussen erweitern, im Spitzbogen umrahmt. Darüber befindet sich ein hoher Spitzgiebel mit dem Himmelfahrtsrelief und seitlichen Fialen, welche Prophetenfigürchen, Jugendarbeiten Donatellos (anno 1406) tragen. Die Türumrahmung lässt sich in drei Teile gliedern: die inneren, durch den Türsturz verbundenen Pfosten, dann die schrägen Türwangen mit einem breiten Ornamentstreifen, der beiderseits von je einem gedrehten Rundstab und einem Kyma flankiert wird, und schliesslich die äusseren Pilaster. Unterbrochen wird diese Einfassung von Kapitellen mit Kämpfern

Digitized by Google

darüber. Die inneren Türpfosten mit dem Türsturz und ein entsprechender Streifen um das Tympanon sind in gleicher Weise ornamentiert, eine fortlaufende Akanthusranke schlingt sich in gleichmässigen Windungen um verschiedenartige kleine Figuren, teils Putten und Engel, teils Büsten. Die Mitte des Türsturzes nimmt ein abgegrenztes Feld mit der Halbfigur eines predigenden Propheten im Hochrelief ein. In den Winkeln, die von dem Türsturz und den Pfosten gebildet werden, sind kleine, kauernde Gestalten angebracht. Die Mittelflächen der Türwangen zeigen in gleichen Abständen geometrisch eingerahmte Felder, aus denen Engel in halber Figur mit Schriftbändern in den Händen stark hervortreten; das Kompartiment im Bogenschluss nimmt ein segnender Christus ein. Der Raum zwischen den Feldern wird von je einem einheitlichen Akanthusornament bedeckt, in dessen Mitte sich ein stehender, musizierender Putto im Hochrelief befindet. Die äusseren Pilaster weisen in bestimmten Entfernungen umrahmte Löwenköpfe und dazwischen Akanthusranken auf.

Diese Dekoration schliesst in manchen Punkten an die Porta della Canonica an, in anderen an ältere Vorbilder. Die Idee des wellenförmig fortlaufenden Akanthus mit den spielenden, nackten Putten dazwischen geht auf Piero Tedesco zurück; besonders die Art der Ausschmückung der innersten Einfassung ist bei beiden Portalen die gleiche. Auch die kleinen Genrefigürchen von Tieren und Menschen, die Piero überall zwischen seine Blattspitzen einfügt, finden sich wieder, allerdings in viel geringerer Anzahl. Dagegen greift das Motiv der Halbfiguren in abgegrenzten Feldern eine alte florentinische Dekorationsweise wieder auf, wie sie sich am Tabernakel Orcagnas und an der Loggietta del

Digitized by Google

Bigallo findet. Die Form dieser Umrahmung hat ihr Vorbild in den Einfassungen der Campanilereliefs Giottos, während die Abgrenzung der Löwenköpfe, ebenso wie diese selbst, denen an der Baptisteriumstür Andreas Pisano entsprechen. Die Durchbildung der gesamten Details an dieser Tür weist einen selbständigen, fortgeschrittenen Stil auf: die Akanthusornamente zeichnen sich durch eine abwechslungsreiche Formengebung aus, sie sind bis in die Einzelheiten scharf durchgeführt. Die Linienführung der Ranken ist durchaus organisch der Natur nachempfunden, die einzelnen Teile existieren nicht mehr, wie bei Piero, lose zusammenhängend, sondern wachsen, einer lebenden Pflanze gleich, einer aus dem anderen heraus und bilden ein festgefügtes Ganzes. In der Erfindung am genialsten sind die Akanthusblätter und Blüten, die symmetrisch um einen Putto zwischen den Kompartimenten mit den Engeln angeordnet sind; hier zeigt sich in der Zeichnung eine Schönheit und Kraft des Schwunges, wie sie die Hochrenaissance kaum glänzender erfand. Der Akanthus ändert sich noch im Laufe des Quattrocento unter dem Einfluss der Goldschmiedekunst, er wird eleganter und reicher im Detail, aber in der Struktur hat er bereits in diesen Portalskulpturen seinen Höhepunkt erreicht. Bei den Putten tritt eine grössere Kenntnis des menschlichen Körpers, als bei denen Pieros, zu Tage, so ist das Missverhältnis zwischen Kopf und Rumpf verschwunden; die Ausarbeitung im Einzelnen bleibt noch gering, die Gliedmassen der Figuren machen einen plumpen Eindruck. Ausgenommen sind hiervon einige der aufrecht stehenden, musizierenden Putten auf dem mittleren Ornamentstreifen, zum Beispiel auf der linken Seite des Portals derjenige zwischen der ersten und zweiten Engels-

Digitized by Google

figur von unten. Hier zeigt sich eine Durchbildung des nackten Körpers, die weit über die Zeit hinausgeht; eine derartig eingehende und korrekte Darstellung der Oberfläche und Muskulatur von Armen, Brust, Bauch und Beinen ist nirgends, auch nur annähernd so, im Anfang des Quattrocento zu finden, es müssen also sorgfältige Nachbildungen hervorragend schöner antiker Schöpfungen[1]) sein. Diese Annahme gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit dadurch, dass sich auch an den inneren Türpfosten Kopien antiker Hermen oder Gestalten wie Herkules mit der Keule neben naturalistischen Genien vorfinden.

Die Halbfiguren der Engel in den Medaillons sind geschickt komponiert, sie füllen mit den Flügeln und Schriftbändern den gegebenen Raum gut aus. Durch die Haltung der Köpfe, Arme und Hände sind kleine Variationen in die sechszehnfach wiederholte Darstellung gebracht. Die Durchführung ist eine monotone und wenig anspruchsvolle; die Köpfe halten sich in den hergebrachten Engelstypen, die Gesichter sind ruhig, fast ausdruckslos. Das Gewand wird durch nicht sehr tiefe, meist etwas undulierende Falten belebt.

Für diese Portalausschmückung werden in den Zahlungsbelegen der Dombauhütte drei Meister genannt: Niccolo d'Arezzo, Antonio und Nanni di Banco, letztere beide stets zusammen, und es fragt sich nun, ob sich ihre Hände scheiden lassen. Die Urkunden gewähren dafür keinen Anhalt, denn Niccolo und die beiden Banchi erhalten für genau gleichartige Details Zahlungen. Ist es richtig, dass Niccolo nach diesen Arbeiten den Bei-

1) z. B. von antiken Broncestatuetten, die sich zahlreich in Florentiner Besitz befanden. Bekannt ist Ghibertis Antiken-Sammlung.

Digitized by Google

namen maestro della porta erhielt, so hat er sicher die Hauptrolle dabei gespielt, aber Semper[1]), der dies anführt, verschweigt seine Quelle[2]).

Der Plan zu der ganzen Anlage ergab sich aus dem Auftrage und den Anweisungen des damaligen Capomaestro Giovanni d'Ambrogio[3]). Danach wurde ein ausführlicher Entwurf gefertigt, der in Anbetracht der Einheitlichkeit, mit der bestimmte Motive durchgeführt sind, von einem Meister herrühren muss. Dies war sicher Niccolo d'Arezzo. Er besass von den drei in Frage kommenden Meistern die grösste Erfahrung, denn er hatte bereits an dem Hauptportal und den Fenstereinfassungen der Domfassade gearbeitet und hatte Freistatuen für letztere geliefert; er war schon im Jahre 1400 in Rom gewesen[4]) und hatte Gelegenheit gehabt, Meisterwerke der Antike zu studieren. Antonio di Banco dagegen hatte nur kleinere Steinmetzarbeiten und Baulieferungen ausgeführt. Nanni war erst vor kurzem zünftiger Meister geworden und befand sich noch in Abhängigkeit von seinem Vater, sodass er nicht als entwerfender Künstler, dem sich die anderen beiden hätten fügen müssen, in Betracht kommt.

Aber nicht allein der Entwurf ist Nicoclo d'Arezzo zu danken, sondern dieser muss auch bei der Ausführung sehr stark beteiligt gewesen sein. Denn er erhält, ebenso wie die Banchi, Zahlung für Meisselung von Details, und sämtliche wichtigen Teile der Dekoration tragen seinen Stil, sodass Antonio und Nanni di Banco als

1) Donatello pag. 60.

2) Sollte Semper vielleicht in den Urkunden „della porta" statt „detto pela" gelesen haben? Bei der Aehnlichkeit der Worte in der Originalschrift wäre dies immerhin möglich.

3) Semper, Donatello pag. 55.

4) Semper, Donatello pag. 59.

Digitized by Google

Steinmetzen nach seinen Angaben gearbeitet haben. Das markanteste, für Niccolo sprechende Moment ist das starke Vorherrschen der Antike in der ganzen Dekoration. Der Akanthus trägt in der Formenbehandlung ausgesprochen römischen, d. h. also streng antiken Charakter. Solche Ornamente hätte kaum ein Meister geschaffen, der nur Florentiner Kunstwerke gesehen. Aus dem Unterschied zwischen den Ranken an den inneren Türpfosten und denen auf dem mittleren Ornamentstreifen lässt sich nicht auf zwei verschiedene Hände schliessen; die Akanthusformen sind dieselben, nur war der Künstler bei ersteren durch sein Vorbild, den entsprechenden Streifen an der Porta della Canonica, in der Komposition beengt, während er bei den anderen vollkommen frei schaffen konnte. Ferner sind die Engel in den Kompassen von antikem Geiste beeinflusst; eine schlichte Gelassenheit beherrscht sie. Die Gesichter sind formal schön, aber es fehlt ihnen die Seele. Dieses ist dieselbe Erscheinung, die bei Niccolos Statuen konstatiert wurde. Charakteristisch für den Meister, der sich durch energisches Heranziehen rein antiker Formen auszeichnet, sind die männlichen Büsten auf den inneren Türpfosten mitten zwischen den Putten, z. B. auf der linken Seite die vierte Figur von unten: der vollbärtige Kopf zeigt ungefähr den Typus des aus dem Altertum erhaltenen Sophokleskopfes, die Schultern sind nach Art von Hermen senkrecht abgeschnitten. Diese Büsten wechseln unmittelbar mit naturalistischen Putten ab und zwar an demselben Steinstück, so dass also die an sich naheliegende Annahme, die einen Figuren wären von Niccolo, die andern von Nanni gearbeitet, schon aus technischen Gründen hinfällig ist; die einen sind viel mehr unter dem Einfluss Pieros entstanden, die anderen

Digitized by Google

in der bewussten Absicht antike Formen zur Geltung zu bringen. Dieselbe Erklärung finden die wechselnd naturalistischen und antikisierenden Genien auf dem Mittelstreifen.

Von der Kunst der Banchi ausgehend, nach ihren Spuren am Portal zu suchen, kann zu keinem anderen Resultat führen. Denn von Antonio existiert nichts Authentisches; die Echtheit der Berliner Marmorstatue ist zweifelhaft, es sprechen zwar verschiedene Momente dafür: Haltung, Gesichtsausdruck und Gewand weisen auf einen leidlich befähigten Florentiner vom Ende des Trecento. Details, wie die Kopfbildung, Haarbehandlung und der genarbte Saum des Gewandes zeigen Aehnlichkeit mit Nannis Art, für den die Statue aber im Ganzen noch zu gotisch ist, sodass die Urheberschaft seines Vaters eine gewisse Wahrscheinlichkeit besitzt. Aber nach dieser Statue die Teilnahme Antonios an den Portalskulpturen präzisieren zu wollen, ist unmöglich. In den Werken Nannis, z. B. den Akanthusornamenten an den Nischen für Orsanmichele, liessen sich Vergleichsmomente finden, aber die Aehnlichkeit lässt sich am wahrscheinlichsten daraus erklären, dass Nanni die unter der Leitung Niccolos erworbenen Kenntnisse später verwertete.

Alle Betrachtungen führen also zu dem Resultat, dass Antonio und Nanni bei diesen Skulpturen sich vollkommen dem Stil Niccolos unterordneten, vielleicht nach Musterstücken desselben arbeiteten.

Die Statuen am Orsanmichele stehen in architektonisch und skulpturell ausgeschmückten Nischen. Ob

Digitized by Google

nun die Tabernakel für Nannis Figuren von diesem selbst gleichzeitig ausgeführt sind, steht nicht authentisch fest. Verschiedene Gesichtspunkte sprechen dafür. Zunächst geht aus der Grösse der Quattro-Santi-Nische, deren Breite fast um die Hälfte grösser ist als die der anderen, und aus ihren vollkommen zu den Statuen passenden Verhältnissen hervor, dass Nische und Figuren für einander gearbeitet sind. Die Ausstattung der anderen beiden Tabernakel ist in der Hauptsache die gleiche, so dass sie im Zusammenhang mit jener entstanden sein müssen. Ausserdem finden sich in den Skulpturen an allen drei Nischen Momente, die es wahrscheinlich machen, dass diese von Nanni selbst oder nach seinen Angaben hergestellt sind; darauf wird noch hingewiesen werden.

Dem Auftrage ist wohl der gotische Typus der ganzen Nischen zuzuschreiben, der erforderlich war, um eine Einheitlichkeit im Stil des Gebäudes herbeizuführen.

Uebereinstimmend bei den drei Nischen erheben sich auf reliefierten Sockeln schlanke Pilaster mit Kapitellen und Kämpfern, über denen sich ein flacher Spitzbogen schliesst, der in seiner Oeffnung durch eine Kette gleichmässiger kleiner Bögen dekoriert ist; die Pilaster setzen sich in Fialen fort, und zwischen ihnen erhebt sich ein Wimperg; dessen Feld nimmt eine männliche symbolische Halbfigur ein, die an allen drei Nischen von gleicher Art ist. Das Gesims des Wimperg ist mit kräftig geschwungenen Akanthuskrabben in demselben Muster besetzt, wie wir es später an dem Frontispizio Nannis für die Domtür wiederfinden werden. Das Innere der Tabernakel ist durch Pilaster und Kornischen in einzelne Felder zerlegt. Bei der S. Filippo-Nische ist

Digitized by Google

die Wölbung als Sternenhimmel ausmosaiziert, bei den anderen mit Blattornamenten. Die Wandungen in der Nische der Quattro Santi sind derart ausgemeisselt, dass sie wie mit Stoffvorhängen verkleidet erscheinen; der Rand dieser Drapierung ist, ähnlich dem Gewandsaum einiger Statuen Nannis, gekräuselt. Die Seitenfelder im Innern des Santo Lo-Tabernakels zeigen schwarz in weiss eingelegte grosse Zangen, das Symbol der Hufschmiedezunft. Die Sockel der Nischen tragen an den beiden Ecken ovale Wappenschilder der betreffenden Zunft, bei dem Tabernakel des S. Filippo in die Front, bei den beiden anderen über Eck gestellt, die letzteren ruhen auf wenig hervortretenden Akanthusranken. Das Mittelfeld der Sockel nimmt eine ornamentale oder figürliche Darstellung ein. Die plastische Ausschmückung, von deren Stil noch im Zusammenhang die Rede sein wird, nimmt an diesen Tabernakeln einen verhältnismässig grossen Raum ein. Daraus ergibt sich, dass Nanni ein vorzugsweise dekorativer Künstler war. Dafür spricht auch, dass er die Umkleidung in der Nische der Quattro Santi auf die Aussenfläche der Pilaster übergreifen lässt; ein strenger Architekt hätte es vermieden, in Funktion befindliche Architekturglieder, wie die tragenden Pilaster, zu überschneiden und fast zu verdecken. Ob Nanni sonst als Architekt tätig war, darüber wird nichts überliefert, und es ist wenig wahrscheinlich. Aus dem Gesamteindruck der drei Tabernakel lässt sich ein Schluss auf ihre Chronologie ziehen. Diejenigen für den S. Filippo und die Quattro Santi sind gotischer, denn die Gliederung der einzelnen Teile ist eine reichere, die Aussenflächen sind noch kassettiert, während die Santo Lo-Nische den schlichtesten, renaissancemässigsten Eindruck macht; sie scheint also die späteste. Die

Digitized by Google

früheste dürfte die des San Filippo sein, denn der gestirnte Himmel in der Wölbung und die gedrehten Säulchen neben den Pilastern sind gotische Motive, die bei den anderen Nischen fehlen. Dieselbe Reihenfolge wird auch die stilistische Analyse für die Statuen selbst ergeben; es sei daher mit dem S. Filippo begonnen.

Nanni stellt den S. Filippo als Prediger dar, der etwas erhöht vor Zuhörern zu stehen scheint, die er ansieht und zu denen er spricht. Der Heilige bietet dem Beschauer die volle Front, nur der Kopf ist leicht gedreht. Die Last des Körpers ruht auf dem linken Bein, das rechte ist in schwacher Krümmung zur Seite gestellt. Die Arme sind vom Körper gelöst und gefällig gebogen. Die eine Hand greift in das Gewand, die andere ist vorgestreckt, als solle sie mit ihrer Geste Worte begleiten. Der runde Kopf ist bartlos; er wird von dem starken Haupthaar wie von einer Kappe bedeckt, da das ganze Haar einheitlich zusammengefasst ist und die einzelnen Locken wenig auffallen. Die Stirn ist glatt, nur wenig modelliert. Die Backenknochen treten vor, sodass sie kräftigen Schatten werfen, dadurch bekommt das Gesicht eine gewisse Härte, die verstärkt wird durch die scharf ausgeprägte Mundpartie; die Lippen öffnen sich zum Sprechen. Der S. Filippo ist bekleidet mit einer Mönchskutte, die in der Taille durch einen Strick zusammengehalten wird. Auf den Schultern ruht ein Mantel, einer römischen Toga ähnlich, der über die Arme in geschmeidigen Falten herabhängt und an der einen Seite auf dem Boden aufliegt; der Rand ist mit Dellen verziert. Die ganze Gewandbehandlung ist geschmackvoll, aber anspruchslos; Einzelheiten zum Beispiel, wie der Mantel sich auf dem rechten Arm staut

Digitized by Google

und dann die rechte Hand umrahmt, sind arrangiert. Die Gewandung im Ganzen ist eine reiche, volle, und doch kommt der Körper unter dem Stoff gut zur Geltung. Die Bewegung des linken vorgestreckten Armes wird durch den Faltenwurf, der malerisch mit tiefem Schatten von ihm ausgeht, stark betont, die Falten um die rechte ruhig am Körper gehaltene Hand treten weniger hervor. Der linke Fuss, der das Standbein trägt, bleibt frei, an das rechte Bein schmiegt sich der Stoff fest an, so dass die Stellung der Figur deutlich vor Augen tritt.

Die Belebung der Statue hat etwas Gedämpftes. Die Bewegung der Arme und Hände ist keine energische, sondern es haftet ihr ein Tasten und vorsichtiges Abwägen an. Im Gesicht ist geistiger Ausdruck erkennbar, doch fehlt ihm noch das Zwingende. Die einzelnen Muskeln um den Mund, an den Wangen, um die Augen sind angespannt und erscheinen belebt, aber es fehlt der einheitliche Zusammenschluss, durch den erst volle Lebendigkeit zur Darstellung gelangt; dadurch haftet dem ganzen Gesicht noch etwas Starres an. Dass der Künstler sich bemüht, seiner Gestalt durch ein Eingehen auf die Einzelform Leben zu verleihen, wird deutlich, und das ist von grösster Wichtigkeit.

An den S. Filippo schliessen stilistisch die Quattro Santi an, sie wachsen jedoch zum Teil über ihn hinaus. Der Auftrag stellte eine für die Skulptur neue Aufgabe: vier Monumentalstatuen zusammengehörig darzustellen, eine Art Sacra Conversazione. Die Schwierigkeiten einer derartigen Arbeit waren ausserordentliche, umsomehr als ähnliche Darstellungen damals in Florenz nicht vorhanden waren. Nanni versuchte einen ideellen

Digitized by Google

Zusammenhang zwischen den vier Heiligen dadurch zu erreichen, dass er den einen, vom Beschauer rechts vorn in der Nische, in gleicher Weise wie den S. Filippo, redend darstellt und die anderen drei Heiligen ihm zuhören lässt. Formell ist die Aufgabe gelöst durch ein grösseres Tabernakel, in dem auf gemeinschaftlicher Basis die vier Statuen im Halbkreis aneinander gestellt sind. Um genügenden Raum zu gewinnen, muss Nanni den Masstab der Figuren kleiner als sonst wählen, und ausserdem arbeitet er die rechte vordere Statue mit der anschliessenden hinteren als Ganzes aus einem Steinblock[1]). Dieses war für die Zeit etwas Unbekanntes, und es muss noch Vasari aufgefallen sein, denn er knüpft daran eine allerdings unrichtige Anekdote. Er erzählt: Als Nanni die vier fertigen Statuen in die Nische einfügen wollte, bemerkte er zu seinem Schrecken, dass sie zu umfangreich waren und bat Donatello um Hilfe. Dieser stellte die Figuren, nachdem er Teile abgeschlagen, so aneinander, dass die Beschädigungen unsichtbar wurden. Es zeigt sich hier der bei Vasari häufige Vorgang, dass durch eine an und für sich falsche Anekdote, irgend ein interessantes Moment an einem Kunstwerk, also hier die Vereinigung zweier Statuen, hervorgehoben wird.

In die Durchführung sucht Nanni durch die Wahl verschiedener Typen, durch veränderte Haltung und variierende Gewandmotive Abwechslung zu bringen. Je zwei der Heiligen, die beiden im Vordergrunde und die beiden im Hintergrunde, zeigen in der Auffassung eine gewisse Aehnlichkeit miteinander. Die beiden vorderen sind vollbärtige, schöne Männer mit lang

1) Hiervon habe ich mich an Ort und Stelle überzeugt.

Digitized by Google

herabwallenden Gewändern. Der rechte zeigt dasselbe Motiv wie der S. Filippo, er begleitet durch eine Handbewegung seine Worte. Die Haltung der ganzen Gestalt ist gerade und ruhig, nur der Kopf ist wenig vorgestreckt. Das rechte Knie ist durchgedrückt, das linke leicht gebogen. Der eine Arm liegt am Körper an, der andere ist seitlich ausgestreckt und stellt die Verbindung mit der anschliessenden Statue her. Der längliche Kopf, der im scharfen Profil erscheint, wenn man gerade vor dem Tabernakel steht, ist von vollem Haupthaar bedeckt, das in regelmässige, scharf ausgearbeitete Löckchen zerfällt; der Bart ist ebenso behandelt, nur sind die Löckchen sehr kurz gehalten, so dass sie zum Teil als ein Bartflaum erscheinen. Die Augen sind weit geöffnet und sehen den gegenüberstehenden Heiligen an. Die gerade Nase ist fein umrissen; die Backenknochen treten stark hervor; die Lippen bewegen sich zum Sprechen. Die innere Erregung des Redenden wird durch die Haltung der Gestalt, besonders der Arme, durch das leichte Vorschieben des Kopfes, durch Augen und Lippen zum Ausdruck gebracht; eine zarte Bewegung geht durch die ganze Figur und lässt sie lebendig erscheinen, obwohl in dem Gesicht, ebenso wie beim S. Filippo, die letzten Feinheiten lebhaften Ausdrucks, der durch bedingungsloses Zusammenwirken aller Züge erreicht wird, noch fehlen; es haftet noch eine gewisse steinerne Ruhe an dem Antlitz.

Der andere vordere Heilige steht, in Nachdenken über die Worte seines Gegenübers versunken, mit niedergeschlagenen Augen da. Kopfbildung und Gewandgebung tragen denselben Typus wie die schon beschriebene Gestalt: ein feierlicher, gütiger Schutzpatron, der aus der traditionellen Heiligendarstellung hervor-

Digitized by Google

gegangen ist. Einzelheiten der Durchbildung zeigen feine Variationen, teils durch das veränderte Motiv bedingt, teils absichtlich vom Bildhauer gewählt, um keine Monotonie in der Darstellung aufkommen zu lassen. Die Arme liegen beide lose am Körper an, der eine ausgestreckt, der andere gekrümmt; der Kopf ist gerade gehalten; das Haupthaar und der volle, spitz zulaufende Bart weisen längere Locken auf. Die Augenlider sind gesenkt. Das Profil der Nase ist etwas gebogen; die Lippen sind fest geschlossen. In Bezug auf die Belebung gilt das Gleiche, wie für den vorigen Heiligen; es ist seelischer Ausdruck kenntlich wiedergegeben, aber der Künstler hat noch nicht ganz die tote Materie zu überwinden vermocht.

Die rechte hintere Gestalt steht eng an die vordere neben ihr gelehnt und legt ihre linke Hand von hinten auf deren Schulter. Dadurch wird der Zusammenhang dieser aus einem Stück gearbeiteten Statuen natürlich motiviert. Auch durch diese Vereinigung zweier Statuen hat Nanni in das nüchterne Nebeneinander der vier Gestalten in wirkungsvoller Weise Abwechslung gebracht. Die Lösung der Schwierigkeit, zwei überlebensgrosse Statuen zu einer natürlichen Gruppe zu vereinen, ist Nanni hier glänzend gelungen, man hat den Eindruck als ständen zwei vollständige Figuren dicht beisammen. Der Kopf der rechten hinteren Gestalt zeichnet sich durch die derben, fast hässlich realistischen Gesichtszüge aus. Die Stirn ist hoch. Die auffallend grossen Augen schauen in die Ferne. Die Nase ist kräftig und die Linie von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln scharf ausgeprägt. Der Mund selbst mit den herabgezogenen Ecken und den schweren Lippen macht einen energischen Eindruck.

Digitized by Google

Der Vollbart ist nur ganz schwach angedeutet. Dieser Kopf tritt völlig aus dem Rahmen heraus, in dem die beiden vorigen gehalten sind, und gerade der Kontrast gegen diese führt die Kühnheit, die zu seiner Schaffung gehörte, eindringlich vor Augen. Hat Nanni hier einen Portraitkopf geben wollen? Hat er eine besonders markante Physiognomie aus seiner Umgebung im Stein festhalten wollen? Man könnte in ihm eine Vorstufe zu dem berühmten Zuccone Donatellos am Campanile sehen.

Die vierte Gestalt ist die energischste von allen. Stolz emporgereckt steht der Heilige da und sieht dem Sprecher ernst ins Auge. Er ist von Statur etwas grösser als die anderen, also auch darin bringt Nanni Unterschiede in die Gruppe. Er steht auf dem linken Bein, das rechte ist als Spielbein stark gebogen. Seine linke Hand greift fest in das Obergewand, das sich malerisch in kräftigen Querfalten um den Körper schlingt, es kontrastiert dadurch lebhaft mit den herabhängenden Gewändern der anderen. Der Halsansatz und der sehnige Hals selbst bleiben frei. Der knochige, bartlose Kopf mit der gerunzelten Stirn ist ein trefflicher Gefährte des anderen im Hintergrunde der Nische. Er ist auch hart in den Zügen und scharfkantig in der Zeichnung, aber die Bildung des ganzen Gesichtes ist doch edler. Er macht den Eindruck, als hätte die Büste eines römischen Feldherrn das Vorbild abgegeben. Zieht man das Resultat aus der Betrachtung der einzelnen Statuen, so ergibt sich, dass Nanni in den Quattro Santi eine lebendige, abwechslungsreiche Gruppe geschaffen hat, die in ihrer Art in der Florentiner Skulptur einzig dasteht.

Der S. Filippo und die Quattro Santi können zu-

Digitized by Google

sammen als eine erste Etappe in der Kunst Nannis angesehen werden. Vergleicht man diese Statuen mit andern Werken ihrer Epoche, so liegt eine Gegenüberstellung mit denen Niccolos d'Arezzo zunächst. Gemeinsam ist beiden Meistern der ausgesprochen antike Charakter, den ihre Statuen in Haltung, Gewand und Kopftypen zeigen. Die Hypothese, dass Nanni dies von Niccolo übernommen, hat viel für sich, wenn man bedenkt, dass Nanni bei den Portalskulpturen unter seinem Einfluss stand, und dass Niccolo aller Wahrscheinlichkeit nach bereits eine Statue für Orsanmichele, den S. Lucas, gearbeitet hatte. Der Fortschritt, den Nannis Gestalten aufweisen, liegt einmal in der natürlicheren Posierung: seine Heiligen stehen für das Auge unbedingt sicher. Er behält das alte Motiv des scharf geschiedenen Stand- und Spielbeines bei, aber es tritt sehr wenig hervor, es beherrscht nicht mehr die Körperhaltung, wie dies früher der Fall war. Ferner ist die Gewandbehandlung eine viel freiere, die Falten begleiten die Bewegungen der Gliedmassen; eine wirre, unmotivierte Haltung oder eine fast ornamentale Arrangierung einzelner Zipfel, wie sie z. B. noch der Evangelist Niccolos für die Domfassade besitzt, fehlen und wären undenkbar. Der Hauptfortschritt liegt aber auf ideellem Gebiet, nämlich in dem Bestreben, in Haltung und Gesichtern der Personen Vorgänge ihrer Gedankenwelt zum Ausdruck zu bringen. Niccolo wendete sich gegen die Art der Gotik ihre Figuren zu beleben, die zum Teil nur auf ein verzerrtes Lächeln der Gesichter hinausläuft; er greift zu antiken Formen zurück, ohne auch den antiken Geist seinen Schöpfungen einhauchen zu können; sie erhalten dadurch etwas Totes. Hier setzt nun Nanni ein und sucht diese Formen zu beleben.

Digitized by Google

Gelingt dieses auch noch nicht vollkommen, denn es bleibt eine gewisse Starrheit der Gesichter, besonders im S. Filippo und den beiden vorderen Gestalten der Quattro Santi, so ist doch das Wollen ausserordentlich wertvoll. Dieses Bemühen, geistiges Leben zu geben, ist der beste Anhalt für die Chronologie der Statuen Nannis.

Im gleichen Verhältnis wie zu Niccolo d'Arezzo steht Nanni zu dem Meister der anderen Orsanmichelestatue des Bargello. Dagegen ist der Schritt von der Madonna della Rosa zu Nanni nur ein kleiner; die Gewandbehandlung bei dieser zeigt schon den schönen und ruhigen Faltenwurf Nannis, nur ist er nicht so malerisch. Sodann ist auch in ihrem Gesicht bereits ein Streben nach Innerlichkeit unverkennbar. Aber die Freiheit, in der sich Nannis Statuen bewegen, fehlt der Madonna noch; ihre Arme liegen fest am Körper an, und ihre Haltung ist befangen, dies ist für Nanni überwundener Standpunkt.

Die organische Weiterentwicklung des S. Filippo und der Quattro Santi zu noch höherer Natürlichkeit und Lebendigkeit bringt der S. Eligius. Er soll den Patron der Hufschmiede darstellen, also einer Zunft, deren Angehörige Körperkraft und Energie brauchen, wenn sie ein unbändiges Pferd beschlagen wollen. Darum stellt Nanni ihren Heiligen als kräftigen, energischen Mann dar; er reckt sich stolz empor, schaut fest entschlossen, fast finster geradeaus. Man könnte ihn für einen Krieger halten, der dem Feinde ins Auge sieht, wäre er nicht mit kirchlichen Insignien angetan. Die hohe, schlanke Gestalt steht fest auf dem rechten Bein. Das andere Bein berührt nur mit der Fusspitze den Boden, sein Knie ist vorgeschoben. Im linken

Digitized by Google

Arm hält der Heilige ein Buch, in dem anderen einen Bischofsstab. Das Haupt auf langem Hals ist etwas nach hinten zurückgelehnt und wird von einer Mitra gekrönt. Die Gesichtsbildung zeigt die für Nanni charakteristischen Züge: scharf ausgeprägte Einzelformen, wie hervortretende Backenknochen, eingefallene Wangen, kräftige Mundpartien und kurz geschorenen, lockigen Vollbart. Die Bekleidung besteht in einem Untergewand, das nur an der Brust sichtbar wird, und dem Mantel, der unter dem Halsausschnitt von einer Agraffe zusammengehalten wird, die Oberarme umschliesst und dann von links nach rechts um den Körper geschlungen ist. Von der einen Hüfte laufen tiefe, einheitliche Falten nach dem entgegengesetzten Fuss, auf dem der Mantel aufliegt. Die feine Zeichnung des Mantelkragens, der Bischofsmütze und der Spange erinnern an Metallziselierungen, wie sie in der Goldschmiedekunst, die damals in Florenz in hoher Blüte stand, üblich waren.

Die Belebung der ganzen Statue ist eine ausserordentlich starke: sie macht nicht den Eindruck, als stünde der Heilige ruhig und gelassen da, sondern als sei er eben hingetreten, und die voraufgegangene Bewegung kommt noch in dem Schwung zum Ausdruck, der vom linken Fuss bis zum Kopf durch die Gestalt geht. Unterstützende Momente in der Wiedergabe der Bewegung sind das Strecken des Halses und das feste Umklammern des Buches in der einen Hand; auch ein geringes Verschieben der Figur von der Mittellinie der Nische nach der einen Seite trägt dazu bei. Das ganze innere Leben des Heiligen hat Energie zum Grundmotiv; dieses wird durch die Posierung wie durch das Mienenspiel versinnbildlicht. Wie er die Augenbrauen zu-

Digitized by Google

sammenzieht, die Augen auf einen Punkt geradeaus richtet und die Lippen aufeinanderpresst, das gibt ihm den Ausdruck fester Entschlossenheit. Die Darstellung der Belebung ist unbedingt zwingend, darin liegt auch der grosse Fortschritt gegen die bisher besprochenen Statuen Nannis, das eigenartig Schwerfällige, das seinen Gesichtern bisher anhaftete, ist hier überwunden. Das Bemühen Ausdruck zu geben, zeigte schon der S. Filippo, aber beim S. Lo erst ist aus dem Wollen ein volles Gelingen geworden. Selbst gegenüber den ersten authentischen Orsanmichele-Statuen Donatellos, dem S. Marco (anno 1413), und Ghibertis, dem S. Giovanni Batista (anno 1414), wird man dem S. Lo, was Natürlichkeit anbelangt, den Vorrang geben müssen.

Der S. Marco steht der trecentischen Tradition näher als der S. Lo. Die Hüften treten stark nach der einen Seite heraus, die Schultern gehen nach der anderen, und der Kopf ist wieder entgegengesetzt geneigt. Sodann zeigt das Gesicht keinen so konsequent durchgeführten Ausdruck, es ist zwar schöner, idealisierender, aber etwas leerer.

Ghibertis Statue hängt noch mehr mit der Gotik zusammen. Auch bei ihm findet sich das starke Heraustreten der Hüften, ausserdem aber ist der Oberkörper unverhältnismässig kurz gegenüber dem Unterkörper. Die Gewandung ist ungleich grosszügiger und malerischer als beim S. Lo, aber die Fülle des Stoffes verdeckt viel vom Körper; sie ist mehr auf starke Licht- und Schattenwirkung berechnet, als auf schlichte Natürlichkeit. Auch die Belebung des Kopfes kann sich an Intensität nicht mit der des S. Lo messen, und die Durchbildung von Einzelheiten ist nicht so realistisch wie bei Nanni, z. B. die Teilung des Vollbartes in zwei

Digitized by Google

so gleichmässige, schnörkelartige Locken entspräche nicht dem Geiste der Kunst Nannis.

Für die Vollendung des Bildes von den statuarischen Schöpfungen Nannis fehlt noch der S. Lucas der Domfassade. Er ist als hoheitsvoller Fürst, auf einem Thronsessel sitzend, dargestellt. Der Bestimmung als Nischenfigur entsprechend ist die Statue nur für eine Ansicht berechnet und bietet die volle Face. Der auf kräftigem Halse stolz zurückgelehnte Kopf ist etwas zur Seite gewendet und neigt das Antlitz. Die Arme schliessen sich nicht fest an den Körper an, sondern sind gelöst. Die eine Hand ruht lose auf dem rechten Oberschenkel, die andere stützt die Oberkante eines schräg gegen den Schoss gestellten Buches; durch die Armhaltung und ausfüllende Gewandteile erhält die ganze Gestalt eine abgerundete Silhouette. Die Stellung der Linie ist sehr fein variiert: der linke Unterschenkel ist zurückgezogen, sein Fuss etwas schräg gegen den Boden gestellt, das andere Bein ist weiter vorgeschoben, und der Fuss tritt fest auf. Der Kopf wird von reichem Haupthaar und kurz gehaltenem Vollbart umrahmt; das Haar ist in viele, leicht gewellte Locken zerteilt, die kleinen Löckchen des Bartes sind wenig herausgearbeitet, ähnlich wie beim S. Lo und den beiden rechts stehenden Gestalten der Quattro Santi. Das Gesicht zeigt ein volles Oval; die Züge ähneln denen früherer Statuen, aber sie sind runder und weicher, die Backenknochen treten zwar vor, aber nicht so hart, infolgedessen sind auch die Schatten auf den Wangen nicht so kräftig. Die Stirn ist hoch und frei; die Augenbrauen sind leicht geschwungen und die Augenlider tief herabgesenkt.

Digitized by Google

Hierdurch erhält das Gesicht etwas Durchgeistigtes; der Heilige hat in seinem Evangelium gelesen und ist nun in Gedanken darüber versunken; er sieht nicht mehr ins Buch, er sieht auch nicht den Beschauer an, sondern sein Blick ist gleichsam nach innen gewandt. So erhält der Künstler eine feine Beseelung seiner Gestalt. Die Ruhe und Vornehmheit, die von der Statue ausgehen, sind zum Teil der vorsichtig abgewogenen Gewandbehandlung zu danken. Am Oberkörper ist die einfache Mönchskutte sichtbar, die durch einen Strick um die Hüften zusammengehalten wird. Der Mantel, der von der einen Schulter auf den Rücken herabgesunken ist, legt sich über beide Arme und zieht sich dann in grossen, weichen Schwingungen über den Schoss. Der auf dem Boden liegende Rand schmiegt sich an den einen Fuss eng an, und lässt den anderen, mit einer Sandale bekleideten, unbedeckt. Der Körper kommt unter der Kleidung sehr natürlich zur Geltung.

Von dem Sitz ist nur die Vorderkante der Basis zu sehen, die mit einer unbedeutenden Ranke verziert ist; alles Uebrige wird durch die Gewandung des Heiligen verdeckt. Der Nimbus aus Metall, der sich jetzt über dem Hanpte des Heiligen befindet, ist moderne Zutat.

Das geistige Leben, das dem S. Lucas innewohnt und die Trefflichkeit, in der es zum Ausdruck kommt, stellt diesen Evangelisten in eine Reihe mit dem S. Lo, und beide Statuen weisen Nanni eine dominierende Stellung unter seinen Zeitgenossen zu. Den besten Beweis dafür liefert ein Vergleich des S. Lucas mit den drei Konkurrenzfiguren. Der grösste Abstand trennt Nannis Gestalt von der Niccolos d'Arezzo. Während Nannis Talent eine klare Entwicklung zur Natürlichkeit

Digitized by Google

und Lebendigkeit durchmachte, erscheint Niccolo in seinem S. Marco fast noch als Trecentist. Dies zeigt sich in der steifen und befangenen Haltung des Körpers, dem ausdruckslosen Kopf und der stilisierten Gewandung. Auch dem S. Matteo Cuiffagnis fehlt ein tieferes Erfassen der Persönlichkeit, inneres Leben; in der Formengebung nähert er sich der Art Nannis, ohne aber seine Feinheit und Ausgeglichenheit zu erreichen. Selbst Donatellos Evangelist möchte nicht ganz an den S. Lucas heranreichen. Der Kopf und die Gewandung sind zwar grosszügiger angelegt, aber die Durchführung zeigt noch nicht die souveräne Beherrschung des Steins wie sie Nanni besitzt; die eng am Körper anliegenden Arme rauben ihm die Freiheit der Bewegung, die den S. Lucas auszeichnet, auch stören die wuchtigen Faltenpartien, die vom Schosse ausgehen, die Klarheit der Komposition in der Beinstellung. Schliesslich wird die ganze Gestalt nicht so eindringlich durch ein seelisches Motiv belebt und zusammengefasst wie die Nannis.

Die stilistische Analyse bietet nun die Handhabe, die Entstehungszeit der Statuen Nannis, soweit sie urkundlich offen gelassen wird, zu fixieren. Aus den Dokumenten steht fest, dass Nanni von 1400 bis zu seinem Tode ziemlich ununterbrochen für die Dombauhütte tätig war, und zwar nimmt er 1407 bis 1409 an der Portaleinfassung teil, arbeitet 1409 unter seinem Vater die verschollene Jesaiasstatue und im selben Jahr hat er schon den Auftrag zu dem Evangelisten, an dem er mehrere Jahre tätig gewesen sein wird, gleich wie Donatello und Niccolo d'Arezzo. Anno 1415 ca. fällt bereits der Beginn des Frontispizio. Die Statuen

Digitized by Google

für Orsanmichele müssen also neben jenen Arbeiten zwischen 1407 und 1418 ca. geschaffen sein, denn in den letzten Jahren vor seinem Tode anno 1422 nahm ihn sicher das Frontispizio vollständig in Anspruch, und sie vor die Portaleinfassung zu setzen, geht nicht an, da die ganze Auffassung der Gestalten einer so frühen Datierung widersprechen würde, und sie sämtlich schon ein so bedeutendes Mass von Routine zeigen, wie Nanni es sich wahrscheinlich erst durch die gemeinschaftliche Tätigkeit mit seinem Vater und Niccolo d'Arezzo erworben hat. Stilistisch der befangenste ist der S. Filippo, er dürfte also um das Jahr 1410 entstanden sein. Die Quattro Santi zeigen in dem Zusammenhang der Gruppe und dem Realismus der hinteren Gestalten neue, fortschrittliche Momente, werden also etwas später, ungefähr anno 1412 entstanden sein. Während dieser Jahre war Nanni dann auch mit den Vorarbeiten für den S. Lucas beschäftigt, die eigentliche Ausführung scheint erst in der folgenden Zeit bis 1414/15 stattgefunden zu haben, denn in der Lebendigkeit des Ausdrucks unterscheidet er sich wesentlich von den vorigen. Ungefähr gleichzeitig muss dem Stil nach der S. Lo sein, vielleicht übertrifft er ihn sogar an Lebenswahrheit. Es ergäbe sich also als wahrscheinlichstes Entstehungsjahr 1416. Dies deckt sich auch mit der stilistischen Feststellung, dass er sowohl dem S. Marco Donatellos, aus dem Jahr 1413, und dem S. Giovanni Ghibertis anno 1414 überlegen ist.

Die vorstehende Chronologie ergibt ein fortlaufendes Bild von der Tätigkeit Nannis und bei der verhältnismässig kurzen Lebensdauer, die das Schicksal ihm gönnte, hat er wahrlich genug geleistet. Ein Zwang

Digitized by Google

zu der Annahme, dass er noch weitere monumentale Werke geschaffen, liegt nicht vor. Nichtsdestoweniger sind für ihn die Statuen des S. Jacopo und des S. Pietro an Orsanmichele in Anspruch genommen worden. Zunächst wäre zu bedenken, dass weder Antonio Billi, noch der Anonymus Magliabechianus, noch Giorgio Vasari irgend eine Notiz über diese beiden Statuen in den Biographien Nannis bringen. Trotzdem ist die Urheberschaft Nannis möglich, aber der Stil widerspricht durchaus.

Der S. Jacopo ist noch vollkommen gotisch intendiert. Das Standmotiv ist unklar, der Heilige steht gleichsam auf dem Gewande. Die Proportionen sind noch unnatürlich, der Oberkörper kurz, der Unterkörper sehr lang, die Taille scharf eingeschnitten. Die Figur steht also im geraden Gegensatz zu den deutlich und fest posierten Menschen Nannis. Eine geringe Aehnlichkeit weist der Kopf des S. Jacopo mit denen der Statuen Nannis auf, aber diese erklärt sich aus der allgemein antikisierenden Richtung in den letzten Jahren des Trecento und zu Beginn des Quattrocento, aus der dieser Kopf ebenso wie die Köpfe Nannis hervorgehen. Nach dem Gesamtstil steht die Statue zwischen den jetzt im Bargello befindlichen Orsanmichelestatuen und denen Nannis. Sie dürfte etwa bis 1405 von einem wenig bedeutenden Bildhauer gearbeitet sein. Die Annahme, dass sie von Nanni herrühre, ist auch in neuester Zeit fallen gelassen.

Der S. Pietro galt früher als Donatellos erste Statue an Orsanmichele, aber der antikisierende, in den Formen harte Kopf scheint sich als unmittelbarer Vorgänger des S. Marco und des Evangelisten der Domfassade nicht behaupten zu können. Für Nannis Autorschaft

Digitized by Google

wird die Bildung des Gesichtes und der gekräuselte Rand des Gewandes angeführt. Dass der Kopf etwas Gemeinsames z. B. mit den Quattro Santi hat, ist unzweifelhaft, möchte aber auf die gleiche Quelle, die Schule Niccolos d'Arezzo oder im weiteren Sinne auf die Antike zurückgehen. In der Durchführung finden sich bedeutende Abweichungen vom Stil Nannis. Der Kopf ist im Verhältnis zur ganzen Gestalt grösser als es bei Nannis sämmtlichen Figuren der Fall ist. Dadurch macht die Statue einen anderen, gedrungenen Eindruck. Dann ist die Bart- und Haarbehandlung nicht dieselbe, wie sie bei Nanni ständig wiederkehrt, es fehlen die charakteristischen, kurzen, stark gedrehten Löckchen im Vollbart. Auch bildet Nanni die Augenbrauen bei allen seinen Köpfen im glatten Schwunge, während die des S. Pietro scharf hochgezogene Ecken besitzen, wie sich dies bei vielen Statuen Donatellos findet. Am Auffallendsten ist die Gewandbehandlung, die in ihrer Grosszügigkeit nicht mit der ruhigen, gefälligen Schönheit der Falten Nannis übereinstimmt. Der schräg über die Schulter geworfene Mantel, mit den langen, tiefen, auf kräftige Schattenwirkungen berechneten Einschnitten ist ein niemals von Nanni, aber häufig von Donatello verwendetes Motiv z. B. beim Zuccone und Hesekiel am Campanile. Das Muster des Mantelsaumes steht in Bezug auf Grösse und Tiefe der Dellen zwischen dem von Nanni gebrauchten und dem des S. Marco, kann also zum Beweise nicht herangezogen werden. In der Reihe der Statuen Nannis würde der S. Pietro eine fremde, unzusammenhängende Erscheinung bilden. Denn wann sollte er entstanden sein? Nach der Gewandbehandlung wäre er nur später als der S. Lo denkbar, denn bei diesem sind die Falten-

Digitized by Google

motive erst schüchtern angedeutet, die bei jenem energisch und vortrefflich durchgeführt sind. Aber gegen die Bewegung in der Gestalt des S. Lo und gegen seinen lebhaften Gesichtsausdruck ist der S. Pietro in der ganzen Auffassung noch befangen und starr; er würde ein derartiger Rückschritt sein, wie er bei einem Künstler von den Fähigkeiten Nannis nicht angenommen werden kann. Es ergeben sich also unvereinbare Widersprüche. Demgegenüber besitzt die Hypothese mehr Wahrscheinlichkeit, dass der S. Pietro eine Jugendarbeit Donatellos ungefähr aus dem Jahre 1410 ist. Der grosse Sprung von dem antikisierenden Typus seines Kopfes zu dem individuelleren Gesichtsausdruck der nächsten Statue, dem S. Março, lässt sich dadurch erklären, dass sich Donatello bei seiner ersten grossen Arbeit wohl absichtlich an ältere, damals mustergültige Vorbilder anschloss, vieleicht an Statuen Niccolos d'Arezzo in der Domfassade; Einzelheiten, besonders das Gewand zeigen bereits Donatellos geniale Hand. Der S. Marco schliesst sich dann als ein den eigensten Intensionen des Künstlers entsprossenes Werk an.

Die Bedeutung der Statuen Nannis für die Entwicklung der Florentiner Monumentalskulptur ist unleugbar eine ausserordentlich grosse, diejenige Arbeit jedoch, die das höchste künstlerische Können des Meisters offenbart, liegt auf dem Gebiete der Reliefplastik. Als Vorläufer zu diesem Werk lässt sich der figürliche Schmuck an der Front seiner drei Orsanmichele-Tabernakel betrachten, die Halbfigur in jedem Spitzgiebel und die Sockelreliefs. Die Tympanongestalten sind im

Digitized by Google

starken Hochrelief gearbeitet. Diejenige an der S. Filippo-Nische stellt Christus als den Weltenherscher dar, er hält in der einen Hand die Erdkugel, in der anderen das Evangelium. Der Haltung der Figur liegt kein innerliches Motiv zu Grunde, sie ordnet sich viel mehr der Architektur unter, der Kopf ist in die Giebelspitze eingezwängt. Der Christus an den anderen beiden Tabernakeln erscheint ohne Symbole als Prediger mit erhobener Rechten. Die Haltung ist nicht mehr von den Grenzen der Fläche, in der sich die Gestalt befindet, abhängig. Der Kopf derjenigen an der Quattro Santi-Nische überschneidet die seitlich anstossenden Profile. Bei der dritten Figur bleibt ein breiter Spielraum zwischen ihr und der Umrahmung des Giebelfeldes. Daraus ergibt sich ein Forschreiten in immer freierer Benutzung des gegebenen Raumes, und zwar in der angeführten Reihenfolge; diese deckt sich mit derjenigen, die aus stilistischen Gründen für die Statuen selbst, S. Filippo, Quattro Santi, S. Lo, die wahrscheinlichste schien. Die Durchführung aller drei Gestalten ist eine gleichmässig sorgfältige. Die Köpfe mit abgerundeten Vollbärten tragen feine Gesichtszüge. Die Bartbehandlung zeigt die charakteristische Art Nannis. Das Haupthaar ist auf der Seite gescheitelt und wellig. Die Haltung der Arme ist ungezwungen und beweglich. Die Gewandung ist reich in schöne Falten gelegt. Der Ausdruck im Antlitz der Gestalt über dem S. Filippo ist von grosser Lieblichkeit, aber noch ohne besonderen Inhalt. Die Belebung bei den anderen beiden Figuren gelangt in der Bewegung der rechten Hand und dem Gesichtsausdruck eindringlich zur Darstellung. Der Christus am Tabernakel der Quattro Santi neigt das Haupt etwas zur Seite und schaut milde herab, als spräche er von der

Digitized by Google

göttlichen Liebe; der andere über dem S. Lo, hält sich gerade aufgerichtet, sein Ausdruck ist streng; ernste Ermahnungen scheinen seinem Munde zu entströmen. Leider haben diese beiden Köpfe unter den Witterungseinflüssen gelitten.

Bei der Dekoration des Sockelfeldes lässt sich eine Entwicklung in gleicher Folge wie bei der Anbringung der Tympanongestalten konstatieren. Der Sockel der S. Filippo-Nische weist nur ein schmales Rankenornament auf und gliedert sich unauffällig der Architektur an; derjenige der Quattro Santo-Nische zeigt ein breiteres, figürliches Relief, und bei der S. Lo-Nische wird die Plinthe des Heiligen durch die Sockeleinrahmung mit umfasst, und dadurch ein noch grösserer Raum für eine Genreszene gewonnen.

Das Ornament der ersten Nische besteht in zwei Akanthusranken, die symmetrisch von dem Mittelpunkt nach beiden Seiten ausgehen. Die Zweige sind mannigfach und elegant geschwungen. Die Linienführung schliesst sich eher an den alten gotischen Charakter des Akanthus an, als an die breite, wuchtige Art Niccolos d'Arezzo, wie sie sich in der Portaleinfassung zeigt; aber die Detailformen, der Blätter weisen auf eine Beeinflussung durch jene Arbeiten hin. Es ergibt sich also, dass Nanni in seiner Akanthusdarstellung von der Niccolos d'Arezzo abhängig ist, ohne jedoch dessen Stil einfach zu übernehmen; er verarbeitete vielmehr nur das ihm wertvoll Erscheinende. Es ist dies eine Art der Abhängigkeit, die auch des grössten Künstlers würdig ist. Im Mittelpunkte des Reliefs reitet ein kleiner nackter Putto auf der Ranke, an der er sich mit der einen Hand festhält, während er mit der anderen ausgelassen gestikuliert. Die Durchbildung ist vortreff-

Digitized by Google

lich gelungen, Haltung und Körperproportionen sind kindlich natürlich; die lebhafte Bewegung und das Schalkhafte kommen glänzend zum Ausdruck. Eine derartig glückliche Wiedergabe der Kindernatur dürfte man in der bisherigen Plastik vergeblich suchen. An der Porta della Mandorla liessen sich einerseits nach der Antike kopierte, andrerseits realistische, aber noch ungeschickte Putten feststellen, die organische Entwicklung beider bringt Nannis Putto an der S. Filippo-Nische; er vereinigt die Korrektheit der antiken Gestalten mit dem Realismus der anderen und gewinnt so eine adäquate Wiedergabe der Natur.

Die Sockelreliefs an den beiden anderen Nischen zeigen Szenen aus der Tätigkeit der Zunft, deren Patron in der betreffenden Nische steht. Unter den Quattro Santi ist eine Werkstatt dargestellt, in der eifrig gearbeitet wird. Ganz links steht ein Mann, der mauert; daneben hat ein anderer auf zwei Böcken einen gedrehten Rundstab vor sich liegen, den er mit einem Bohrer bearbeitet. Dann folgt ein dritter, der auf einem hohen Lehnstuhl sitzt und sich über ein Kapitell beugt, das er mit Winkelmass und Zirkel ausmisst. Die vierte und letzte Figur ist ein Bildhauer, der auf einer Bank sitzt und an einem schräg vor ihm aufgestellten, nackten Putto meisselt. Im Hintergrunde an der Wand hängen Handwerkszeuge, wie Lineal, Dreieck, Zirkel und Winkelmass. Um das nüchterne Nebeneinander einer vierfachen Darstellung zu mildern, kehrt Nanni je zwei Gestalten einander zu. Der formale Zusammenschluss jeder der beiden Gruppen wird erhöht durch die gebeugte Haltung der Personen, die durch das Motiv gegeben wird. Das ganze Relief ist bis in die Details ausführlich und naturalistisch behandelt. Haltung und

Digitized by Google

Gewandung der Gestalten sind dem Leben gut nachgebildet. Die Proportionen verraten in ihrer Richtigkeit ein eingehendes Studium des menschlichen Körpers. Die Köpfe sind individualisiert: der Bildhauer ist ein Greis mit scharfen Furchen im Gesicht, sein Nachbar ein schöner, vollbärtiger Mann in mittleren Jahren, die beiden anderen sind noch junge Leute. Nanni scheint hier Portraits von Personen aus seiner Umgebung zu geben; vielleicht hat er in den Zügen des Bildhauers ein Bildnis des eigenen Vaters überliefert. Die Darstellung des emsigen Arbeitens beseelt das ganze Relief. Wie der eine Meister seinen Bohrer einsetzt und am Querarm hin- und herdreht, ein anderer bedächtig den Zirkel handhabt, wieder ein anderer mit beiden Händen den Meissel energisch schwingt, gibt einen trefflichen Ausschnitt aus dem Leben.

Die Relieftechnik ist eine einfache, die Figuren sind alle in eine Bildebene gestellt und gleichmässig in starkem Hochrelief ausgemeisselt.

Das Relief an der Santo Lo-Nische schliesst an die Legende des Heiligen an, nach der er das unbändige Pferd einer dämonischen Reiterin beschlug. Ein junger Bursche hält das Pferd mit der einen Hand am Zügel, mit der anderen hebt er ihm einen Vorderfuss hoch, um das Eisen anschlagen zu lassen. Das Ross bäumt sich dagegen, schlägt mit dem Kopfe in die Luft und setzt sich hinten über. Dicht daneben steht der Heilige als Schmied und hämmert auf dem Amboss das heissgemachte Hufeisen, das er mit einer Zange festhält, zurecht. In der Mitte befindet sich im Hintergrunde die Reiterin mit einer Gerte in der rechten Hand. Seitlich hinter dem Schmied wird zum Teil die antikisierende Umrahmung der Herdöffnung sichtbar,

Digitized by Google

und daneben ein grosser Blasebalg, mit seinem Hebelmechanismus genau dargestellt. Nanni hat es verstanden das Ganze zu einer geschlossenen Gruppe zu vereinigen: die Personen im Halbkreis um den Amboss mitten, Herd und Blasebalg auf der einen Seite, das Pferd auf der anderen als Abschluss. In der Räumlichkeit der Komposition liegt der Fortschritt gegen das vorige Relief. Der räumliche Eindruck wird erreicht durch die Ueberschneidung von Bursche und Pferd, die Plazierung der Reiterin hinter dem Amboss und die Schrägstellung der Herdöffnung zur Bildfläche. Der innere Zusammenhang der Szene ruht auf dem Schmiede und dem Burschen, dieser hält geduldig den Huf des Pferdes hoch und wartet bis der eifrig schmiedende Meister fertig wird; die Reiterin fällt etwas heraus, denn sie steht unbeteiligt dabei, ohne dem Vorgange zuzuschauen. Die Durchführung im Einzelnen ist realistisch. Der Schmied mit dem grossen Schurz und den aufgekrempelten Aermeln ist eine treffliche Gestalt aus dem Alltagsleben. Die Haltung ist natürlich, nur die Verkürzung des hinteren Armes, der die Zange mit dem Eisen hält, ist nicht gelungen, er wirkt zu lang. Fein nach dem Leben beobachtet ist, wie der junge Bursche von vorn an das Pferd herantritt, so dass es ihn nicht schlagen kann, und wie dieses sich loszureissen strebt. Die Darstellung des Pferdes bot besondere Schwierigkeiten, da die Uebung darin fehlte. Der Kopf mit dem offenen Maule wirkt lebendig und natürlich, der Rumpf dagegen noch plump, es fehlt die Kenntnis der einzelnen Muskelpartien. Ein neues Element bringt die Frauengestalt, die hier zum ersten Mal bei Nanni begegnet. Ihre Posierung steht in starkem Widerspruch zu den übrigen Figuren.

Digitized by Google

Während die Männer sich der Wirklichkeit gemäss bewegen, gehen und stehen, greift Nanni, um die Anmut des Frauenkörpers wiederzugeben, auf die konventionelle, gotische Haltung zurück: die im Profil sichtbare Gestalt ist stark geschwungen. Der graziöse Kopf dagegen und die Haarfrisur weisen auf antike Vorbilder hin.

Ein gewisser Zusammenhang scheint zwischen dieser Szene und dem Sockelrelief an der Nische des Heiligen Georg Donatellos zu bestehen. Die Reiterin kehrt in der kappadocischen Königstochter wieder und ihr Pferd in dem des S. Georg. Die Haltung der beiden Tiere ist ähnlich, wenn auch verschieden motiviert; beide stemmen sich mit den Hinterbeinen kraftvoll gegen den Boden und bäumen, das eine unter dem Zwange des Reiters, das andere um sich von der Hand des Burschen zu befreien. Die Darstellung des Pferdekörpers bei Donatello ist gelungener, er macht im Gegensatz zu dem übermässig langen Nannis einen geschlossenen Eindruck, auch die Bewegung geht einheitlicher durch den ganzen Körper. Die Aehnlichkeit der beiden weiblichen Gestalten beruht auf der gemeinschaftlichen, gotisierenden Wellenlinie der Haltung. Die Königstochter steht in engem Zusammenhang mit der Szene, sie schaut interessiert dem Ausgange des Kampfes zu, während die Reiterin teilnahmlos dasteht. Dann ist der Kopf mit dem Haarknoten im Nacken bei Donatello realistischer, ein Florentiner Mädchen kann dazu Modell gestanden haben. Der Fortschritt in dem S. Georg-Relief stützt die Ansicht mancher Forscher, dass es nach 1416 entstanden ist, und die Aehnlichkeit in einigen Punkten legt die Annahme nahe, dass Donatello sich an Nanni angeschlossen habe.

Digitized by Google

Beide Reliefs Nannis, an dem Quattro-Santi- und dem S. Lo-Tabernackel zeigen ihn als einen Künstler, der eigne Wege wandelt. Er schliesst sich in Form und Inhalt möglichst unmittelbar an die Wirklichkeit an. Abgesehen von der Reiterin sind die handelnden Personen in seinen Szenen Gestalten seiner Zeit, die er in ihrer Berufstätigkeit mit der damaligen Tracht und ihrem Arbeitsgerät darstellt. Die Durchführung ist schlicht und einfach, die feierliche Pose ist ihm fremd. Nanni zeigt sich also hier als ein ausgesprochen realistischer Meister. Darin ruht ein Teil seiner Bedeutung für die Weiterentwicklung der Plastik. Eine Analogie für diese Darstellungen des werktäglischen Lebens lässt sich aus der vergangenen Zeit nur in den Profanreliefs Giottos am Campanile finden; in ihrer Zeit stehen sie vereinzelt da, und sind auch zunächst nicht nachgeahmt worden. Ihrem Schöpfer haben sie Gelegenheit gegeben, sein hervorragendes Talent für die Reliefplastik zu beweisen, und ihm dadurch vielleicht den Auftrag für das Frontispizio der Porta della Mandorla eingetragen.

Das Thema für das grosse Giebelrelief war die Himmelfahrt Mariä mit der Gürtelverleihung an den heiligen Thomas. Die Madonna sitzt in einer mandelförmigen Glorie, und reicht mit beiden Händen dem links unten knienden Thomas ihren Gürtel zu. Auf jeder Seite und unter den Füssen der Madonna kommt ein kleiner geflügelter Putto zum Vorschein. Die Mandorla wird unten und in der Mitte von je zwei Engeln getragen; darüber schweben drei musizierende Engel. Die rechte untere Ecke füllt eine knorrige Eiche auf

Digitized by Google

steinigem Boden und ein kleiner Bär, der sich an dem Baum aufrichtet, aus. Die Haltung der Madonna ist sehr bewegt; während die Kniee etwas nach rechts geschoben sind, dreht sich der Oberkörper und der ein wenig gesenkte Kopf nach links. Der eine Arm überschneidet den Körper vollständig. Das Gewand erhöht den Eindruck der Beweglichkeit der Figur, es lässt die Glieder voll zur Geltung kommen; die Falten sind reich, aber geschickt verteilt und lassen den Stoff dünn und leicht erscheinen. Der Saum weist wie bei einigen Statuen Nannis Dellen auf. Auf dem Haupte hat Maria einen sehr feinen Schleier, der von einer gotischen Krone festgehalten wird, und dessen Enden vor dem Oberkörper lang herabflattern. Der Kopf selbst zeigt weiche Formen und ist mit der feinen Nase, dem kleinen Mund und den gesenkten Augenlidern von grossem Liebreiz. In der Gestalt kommt Liebe und Güte, fast Mitleid mit dem Ungläubigen zu ihren Füssen zum Ausdruck. Auf jeder Seite der Madonna schwebt ein Seraphim mit dem doppelten Flügelpaar und entzückenden lockigen Köpfchen; derart Liebliches hatte die Kunst bisher nicht hervorgebracht. Der linke Engel drängt sich energisch hinter der Madonna hervor, der andere schmiegt seine Wange sanft an ihren Schoss. Der Engelskopf unter den Füssen der Madonna macht mit den symmetrisch angeordneten Flügelpaaren einen fast ornamentalen Eindruck. Die rings um die Mandorla fliegenden Engel bringen reich bewegtes Leben in die Darstellung. Die Körperhaltung und die lebhaften Bewegungen der Beine veranschaulichen möglichst naturgetreu das Fliegen; dazu tragen auch die leichten Gewänder bei, die sich von der einen Seite fest an den Körper legen und nach der anderen frei in der Luft

Digitized by Google

wehen, einen Teil der Beine und die Füsse lassen sie unbedeckt. Das krause Flattern der Gewandzipfel gibt den Gestalten etwas ungemein Lebendiges. Die Gesichter sind verschieden gebildet. Der die Spitze bildende Engel, der mit überkreuzten Beinen auf einer Wolke steht und den Dudelsack spielt, zeigt eine echt kindliche Physiognomie. Er ist ein allerliebster, kleiner Krauskopf, der den Beschauer mit schelmisch verträumtem Blick ansieht. Auch die beiden folgenden, die mit aufgepusteten Backen eifrig die Flöte blasen, sind noch kindlich niedlich. Die vier übrigen, die Mandorla tragenden Engel sind älter und von ernster Schönheit. Die beiden untersten tragen ausgesprochen weibliche Gesichtszüge und Haarfrisuren. Die Genremotive des Dudelsackspielers und der Flötenbläser stammen von den Einfassungsskulpturen der Porta della Mandorla. Der Fortschritt in der Darstellungsweise ist ein ganz ausserordentlicher, obwohl nur zirka zehn Jahre dazwischen liegen. Dort, abgesehen von den antiken Kopien, plumpe, naiv gebildete Putten mit grossen Köpfen und grinsenden Gesichtern, und hier entzückende Engel, die voller Stimmungsgehalt mit vortrefflicher Kenntnis des kindlichen Körpers gearbeitet sind. Im Gegensatz zu den reich bewegten, flatternden Engeln ist der Thomas ein Bild der Ruhe und inneren Ergriffenheit. Er kniet mit dem einen Bein auf dem Boden, das andere ist aufgestellt. Der Körper ist vorn übergeneigt und strebt mit gebeugten Armen der Jungfrau entgegen. Der Kopf ist schön, fast weiblich zu nennen. Das Gewand umfliesst den Körper in grossen ruhigen Falten. Inbrünstige und demutsvolle Ergebung sind in der Figur vorzüglich ausgeprägt. Der innere Zusammenhang zweier Personen kann nicht eindringlicher ver-

Digitized by Google

sinnbildlicht werden, als wie ihn der Künstler zwischen Madonna und Thomas gibt.

Dies Relief schliesst sich sehr eng an ein Vorbild an: die Rückwand des Tabernakels Orcagnas in Orsanmichele. Die Aehnlichkeit der Komposition ist eine derartige, dass man annehmen möchte, Nanni ist von den Auftraggebern darauf hingewiesen worden. Die Abweichungen sind unerheblich. Die Form des Spitzgiebels legte eine weitere Engelgestalt über der Mandorla nahe. Die kleinen Putten dicht an der Madonna sind neu, Nanni vermeidet dadurch, dass der die Illusion des Himmlischen störende reale Thron zu beiden Seiten der Maria sichtbar wird. Statt der langweilig nebeneinander stehenden beiden Bäume setzt Nanni das neckische Motiv des Bären, der einen Baum zu erklimmen strebt. Er folgt dabei dem Zeitgeschmack, der wohl an den drolligen Tierfigürchen und -szenen Pieros Tedesco Gefallen gefunden hatte. Die Verschiedenheit in der stilistischen Durchführung beider Reliefs zeigt deutlich den Fortschritt der Florentiner Kunst in den letzten sechzig Jahren. Das Augenfälligste ist die Beweglichkeit der menschlichen Gestalt: bei Orcagna die steife Stellung der Madonna, die in voller Front sitzt, kaum dass sie den Kopf neigt, und die gleichmässige, konventionell geschwungene Haltung der Engel, bei Nanni dagegen alle erdenklichen Drehungen und Wendungen, Bewegung bis in jede Fusspitze. Aus den stilisierten, stereotypen Gewandmotiven ist eine natürliche, reich bewegte, menschliche Kleidung geworden. Auch das innere Leben der Gestalten kommt jetzt in weit höherem Masse zur Geltung, man kann wohl schon bei Orcagna erkennen, dass neben manchen, ganz unbeweglichen Gesichtern andere z. B. die Madonna einen

Digitized by Google

Seelenvorgang ausdrücken sollen, es fehlt aber noch die zwingende Formengebung, es bleibt dem Beschauer überlassen den besonderen geistigen Inhalt hineinzulegen. Nanni gibt dagegen, gestützt auf eine erhöhte Kenntnis der menschlichen Formen, ausser schönen Menschen vor Allem geistig belebte. Das Seelenleben der Menschen in dem toten Material in natürlicher Weise zum Ausdruck bringen zu können, das ist der Gewinn der Skulptur in der Frührenaissance gegenüber der Gotik.

Sollte vielleicht im Stil des Reliefs ein Einfluss Jacopos della Quercia zu bemerken sein? Elemente in der Madonna und den Engeln möchten dafür sprechen. Die Ansicht Vasaris, der das Werk irrtümlich Quercia zuschrieb, gewänne damit einen gewissen Hintergrund.

Das ganze Relief im Frontispizio wird, entsprechend der gesamten Aussendekoration des Domes von schwarzweissen Marmorstreifen umrahmt, dessen einer mit geometrischen Fantasiemustern intarsiert ist. Der Sims des Tympanon, dessen Auskragung einen Zahnschnitt und eine Blattwelle aufweist, trägt Akanthuskrabben. Diese sind alle gleichmässig nach Art einer Doppelspirale angelegt, im Detail aber jede anders mit einem ausserordentlichen Formenreichtum ausgebildet. Sie sind sehr energisch und schön geschwungen und zeigen denselben Typus wie die früher an Nannis Orsanmichele-Nischen angebrachten Krabben. Nach den Urkunden wurde das Relief von Nanni nicht ganz vollendet. Es können damit aber nur ganz nebensächliche Arbeiten, vielleicht das Aneinanderfügen und Einmauern der einzelnen Reliefteile, gemeint sein, denn sämtliche Einzel-

Digitized by Google

heiten zeigen einen absolut einheitlichen Charakter, Spuren einer fremden Hand sind nirgends zu entdecken.

Das Oeuvre Nannis ist mit dem grossen Relief der Porta della Mandorla beendet. Der Tod setzte der Laufbahn dieses Künstlers, der das Talent gehabt hätte, sich zu einem der grössten Meister seiner Vaterstadt durchzuringen, ein jähes Ende.

Digitized by Google

Als Resultat der vorstehenden Erörterungen sei zusammengefasst: Nanni bildet in der statuarischen Kunst das verbindende Glied zwischen Niccolo d'Arezzo und Donatello. Er bringt als Fortschritt gegenüber dem älteren Meister grössere Natürlichkeit der Formen, vor allem aber Leben und Ausdruck. Neben dem Einflusse der Antike, den er mit Niccolo gemeinschaftlich hat, macht sich bei ihm die Liebe zur Wirklichkeit, ein Eindringen in die Naturformen geltend; hierin liegt eine der Wurzeln zu dem kühnen, grosszügigen Realismus, der Donatellos berühmte Schöpfungen für den Campanile beherrscht.

Im Relief bedeutet Nanni einen Höhepunkt für sich. Er schlägt einen anderen Weg ein als der grosse Reliefplastiker der Frührenaissance Ghiberti. Während dieser sich enger an das Trecento anschliesst und stets die elegante, wenn auch oft gekünstelte Pose und ein getragenes Pathos bewahrt, atmen die Darstellungen Nannis einfache, frische Lebendigkeit und schlichte Liebenswürdigkeit. Dies zeichnet ihn vor allen Florentiner Meistern der Zeit aus, und er verdiente eine viel grössere Beachtung als ihm gemeinhin zuteil wird.

Digitized by Google

Literaturverzeichnis.

Baldinucci, Filippo: Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua. Firenze, 1845.

Bode, Wilhelm: Florentiner Bildhauer der Renaissance. Cassierer, Berlin, 1902.

— Die italienische Plastik. Berlin, 1905.

Burkhardt, Jacob: Der Cicerone. 9. Auflage. Leipzig, 1904.

Cicognara, L.: Storia della scultura. Venedig, 1813.

Franceschini P.: L'oratorio di San Michele in orto in Firenze. Florenz, 1898.

Frey, Carl: Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Berlin, 1885.

— Il Codice Magliabecchiano cl XVII, 17 continente notizie sopra l'arte delgi antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo Fiorentino. Berlin, 1892.

— Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Berlin, 1892.

Gaye: Carteggio inedito degli artisti di secolo XIV e XV. Florenz, 1839.

Guasti, Cesare: Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti. Ricci, Florenz, 1887.

— La cupola di Santa Maria del Fiore. Florenz, 1857.

Reymond, Marcel: La Sculpture Florentine I und II. Alinari, Florenz, 1897.

Ruhmohr, C. H. v.: Italienische Forschungen. Berlin, 1827.

Sachs, Curt: Andrea's del Verrocchio Thomas und Christusgruppe und ihr Tabernakel an Orsanmichele. Heitz, Strassburg, 1904.

Digitized by Google

Schmarsow, August: Donatello. Breslau, 1886.

— Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz, dargebracht vom kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig. Cotta, Leipzig, 1897.

Schottmüller, Frieda: Donatello. Berlin, 1904.

Semper, Hans: Donatello, seine Zeit und Schule. Wien, 1875.

Vasari, Giorgio: Le vite dei piu eccellenti pittori e scultori ed architettori (1550 und 1568). Gaetano-Milanesi, Florenz 1870.

Digitized by Google

Lebenslauf.

Ich wurde am 1. April 1882 als Sohn des Geheimen Kanzleirats E. G. Pachaly zu Berlin geboren und bin königlich sächsischer Staatsangehörigkeit. Nach Absolvierung des Askanischen Gymnasiums in Berlin erhielt ich 1901 das Reifezeugnis. Infolge eines körperlichen Leidens wurde ich militärfrei. Ich wandte mich dann während drei Semester dem Studium der Architektur und weitere acht Semester der neueren Kunstgeschichte zu, nebenbei befasste ich mich mit Archäologie, Philosophie und Nationalökonomie. Die Anregung zu der vorliegenden Abhandlung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Frey-Berlin.

Gerhard Pachaly.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FA5118.1
Nanni di Antonio di Banco : aus der
Fine Arts Library BAA5948
3 2044 034 307 314

OCT 25 51
OCT 18 62 H
NOV 1 62 H

Digitized by Google